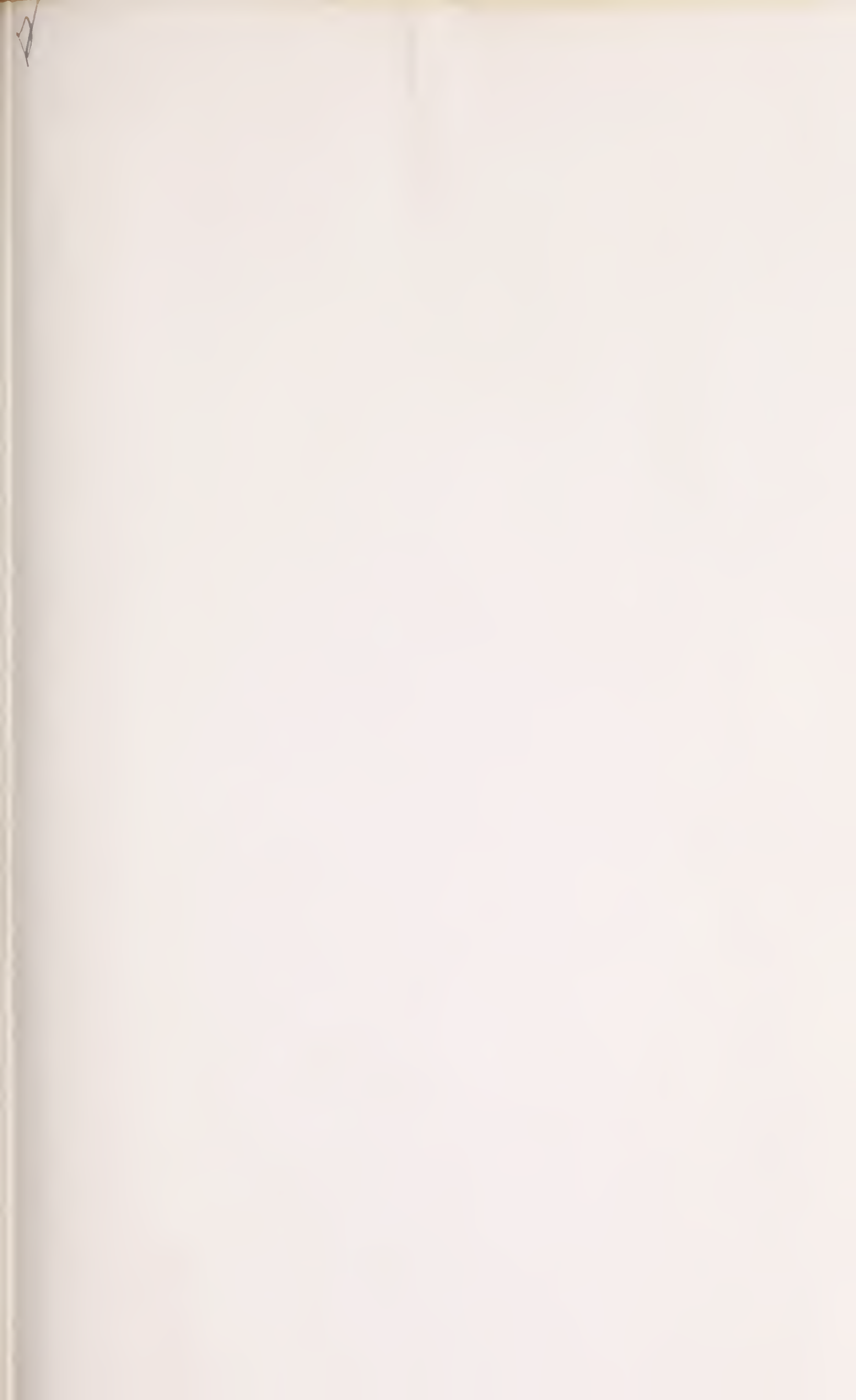


PAUL ARBELET

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE ET LES PLAGIATS DE STENDHAL



PARIS
CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS
3, RUE AUBER, 3

L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE EN ITALIE

ET LES PLAGIATS

DE STENDHAL

DU MÊME AUTEUR

Format in-8°.

Format in-16.

PAUL ARBELET

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE ET LES PLAGIATS DE STENDHAL



PARIS
CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS
3, RUE AUBER, 3

« Quelle que soit la destinée qui m'attend, je veux toujours pouvoir me dire, comme le grand Corneille :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

» Ainsi je ne veux introduire aucune espèce de copie dans mes premiers ouvrages. »

(HENRI BEYLE, *Journal inédit*, frimaire an XI).

« Ce qu'on peut apporter de mieux dans les ouvrages de l'art, c'est un esprit naturel... Je puis avoir tort : mais ce que je dirai de Cimabué, de Giotto, de Masaccio, je l'ai senti réellement devant leurs ouvrages, et je les ai toujours vus seul... Trois ans de mon exil ont été passés en Toscane, et chaque jour fut employé à voir quelque tableau... »

(*Histoire de la Peinture en Italie*, 56.)

« Ce livre est le résultat d'un séjour de dix années en Italie, il est écrit quelquefois avec exaltation, mais toujours de bonne foi.

» L'article de chaque peintre a été fait dans la ville où il est né, et en présence de ses tableaux. »

(Édition de 1825, note de la page LXXXVI).

Il convenait de lire ces quelques textes de Stendhal, avant de commencer l'étude de ses plagiats.

PRÉFACE

L'*Histoire de la Peinture en Italie* n'eut jamais grand succès. Le livre est aujourd'hui de ceux qu'on ne lit plus. Mais Beyle l'estimait à l'égal de ses meilleurs ouvrages [1]. Si l'on en croit Colomb, il l'a même « toujours considéré comme son principal titre littéraire [2] ». Du moins, au moment de le publier, écrivait-il en toute candeur à son ami Crozet : « Ces deux volumes peuvent avoir cent cinquante ans dans le ventre [3]. » Et, sur le second

1. Ses ouvrages de critique.

2. *Notice*, LXXVI-VII. Mais il faut, sans doute, n'en pas trop croire Colomb.

3. *Correspondance de Stendhal*, II, 10. Il disait encore (*Id.*, *ibid.*, 14) : « Tous les gens à sensiblerie citent Winckelmann ; dans vingt ans, si l'*opus* réussit, on citera l'*opus*. »

tome de la première édition, il avait mis, pour les initiés, le signe mystérieux, le mot de passe, réservé aux œuvres qui lui étaient chères : « To the happy few. »

Il avait longuement travaillé à cette *Histoire*. Aucun de ses livres ne resta autant sur le métier. Il la commence en 1811, et ne la termine qu'en 1817. Vers la fin, à l'en croire, il y consacre « quatre à six heures par jour ». Il met deux ans à revoir et parachever ce qui n'était pourtant, dans sa pensée, que le tiers de l'ouvrage complet.

L'*Histoire de la Peinture* avait accompagné Beyle dans tous ses voyages : entreprise en Italie, continuée à Paris, il l'emportait à Moscou en 1812 ; il y travaillait à Rome en 1816 ; il la finissait à Milan.

« Je me suis tué à la lettre *for this work* », disait-il [1].

Une œuvre où Beyle a mis autant de lui-même mérite toute notre attention. C'est Beyle que nous connaîtrons mieux, si nous arrivons à faire l'histoire d'un livre avec lequel il a si longtemps vécu, qu'il a entouré de soins amoureux, — ne dit-on pas qu'il l'avait recopié dix-sept fois [2] ? — d'un livre qu'il a écrit « sous l'immédiate dictée de son cœur [3] ».

1. *Corr.*, II, 18.

2. C'est Colomb qui l'affirme (*Notice*, LXXVI), d'après Beyle lui-même. Mais on verra qu'il convient d'interpréter ce témoignage.

3. *Corr.*, II, 8.

Or, parmi toutes les œuvres de Stendhal, l'*Histoire de la Peinture* se trouve être la seule dont nous possédions à peu près tous les états successifs, projets, plans, notes, extraits et brouillons ; c'est la seule dont nous puissions suivre la genèse depuis la première minute de la conception jusqu'à la venue au jour, à travers six années d'une gestation troublée et parfois pénible. Nous avons donc ici un exemple tout à fait précieux de ce que pouvait être, chez Stendhal, l'élaboration d'un livre. Il est fâcheux que ce livre ne soit ni *le Rouge*, ni *la Chartreuse.* Mais, pour ne pas compter comme un chef-d'œuvre, l'*Histoire de la Peinture* ne peut sembler à personne indifférente ou négligeable. Le fût-elle, que sa genèse nous permettrait encore de faire sur Stendhal une observation profitable. Pour comprendre le mécanisme d'un esprit, le meilleur moyen n'est-il pas de le voir travailler et créer ?

Après l'histoire du livre, ses sources. Cette recherche, toujours utile, semble particulièrement nécessaire quand il s'agit d'un Stendhal. Il excelle dans le plagiat. Son lecteur risque à chaque instant d'être sa dupe. L'*Histoire de la Peinture* a fait jusqu'ici bien des victimes. Les critiques les plus sérieux y ont été pris. Tels reprochent à l'auteur la légèreté de son propos, la fantaisie trop « stendhalienne » de ses impressions esthétiques, quand il ne fait que copier bien timidement une réflexion de l'abbé Lanzi, historien fort grave

assurément, et du plus sage pédantisme. On a attribué à Stendhal les opinions des Florentins ou des Milanais les plus notoires dans la critique d'art, on l'a loué pour des idées qui n'étaient pas de lui, on l'a vivement gourmandé pour les péchés des autres.

Les humbles et patientes recherches que nous avons entreprises sur l'origine de l'*Histoire de la Peinture* permettront au moins d'asseoir avec plus de sécurité les éloges ou les critiques. Dirons-nous que nous n'espérons pas préserver de toute méprise les lecteurs de cette *Histoire* ? Il ne faut jamais trop se fier à Stendhal. Tant qu'il reste un chapitre ou une phrase dont nous n'avons su attribuer la paternité à d'autre qu'à lui-même, un chercheur plus heureux peut espérer d'en trouver ailleurs la véritable provenance. Une étude comme celle-ci doit donner à tous, mais d'abord à son auteur, une leçon de modestie et de prudence.

INTRODUCTION

LES CRITIQUES DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

§ 1.

Il est singulier que jamais aucun lecteur de l'*Histoire de la Peinture* ne semble en avoir remarqué la composition baroque et les contrastes inexplicables. A l'étudier avec attention, on voit pourtant surgir, presque à chaque page, quelque petit problème au premier abord insoluble.

Les relever tous serait interminable, et inutile. Contentons-nous d'indiquer les observations essentielles que suggère la lecture de l'ouvrage.

L'*Histoire de la Peinture* commence à la façon d'un livre d'histoire, mais écrit par un historien philosophe, préoccupé des causes générales, surtout par un historien psychologue, habile à deviner les âmes du passé ; ajoutons : par un historien un peu fantaisiste et capricieux, qui a trop de haine pour l'ordre, « l'ordre cruel ».

A cet historien et à ce psychologue succède un érudit [1] : il semble qu'on ait maintenant affaire à quelque conservateur de musée toscan, un savant scrupuleux, minutieux, même un peu ennuyeux, qui mette son point d'honneur à ne pas oublier un nom ni une date ; d'ailleurs plus soucieux des faits précis que des impressions esthétiques, presque insensible aux œuvres qu'il nomme sans les décrire, et qu'il juge sans les sentir. Pourtant, çà et là, il semble que ce vieillard pédant cède la place, mais pour un instant seulement, à un fantaisiste, qui glissera, pour se délasser, entre deux catalogues de musée, l'histoire des amours fort peu régulières de Fra Filippo Lippi, — et, au milieu des jugements secs, techniques et conventionnels de son compagnon, fera entendre parfois un mot de bon sens, une parole de sensibilité et d'enthousiasme, ou même quelque paradoxe saugrenu.

Dans le chapitre sur Léonard de Vinci, érudit et dilettante semblent disparaître en même temps, ou plutôt l'on croirait que les deux personnages se fondent l'un dans l'autre, et que vienne encore s'ajouter à eux l'historien du début, pour former, par cette triple réunion d'esprits si divers, un écrivain singulier : celui-ci ne négligera pas le fait précis et le détail minutieux, mais saura les faire servir à peindre la vie passée, et non seulement la vie d'un

1. Livres I et II : *Histoire de l'École florentine.*

grand peintre, mais celle des hommes qui lui ont servi, pour ainsi dire, « de chœur sympathique ».

Cet écrivain nouveau saura aussi, après qu'il a montré comment l'artiste s'était formé, et comment, dans l'artiste, l'œuvre était née, nous décrire cette œuvre, en la décrivant l'analyser, et surtout l'aimer.

Ces trois esprits mêlés et confondus disparaissent à leur tour ensemble, au livre IV, pour faire place à un philosophe pénétrant, mais un peu trop abstrait, dont les théories *a priori* semblent procéder surtout de Condillac et de son école, mais qui parfois aussi se fait observateur, physiologiste, médecin, et montre qu'il a lu Cabanis.

Puis reparaît une dernière fois le multiple historien de Léonard, et le livre se termine, sans finir, par la *Vie de Michel-Ange*.

Ces contradictions et ces incohérences sont déjà bien étranges. Il semble que l'érudit, que l'historien, que le critique d'art ne soient pas le même homme, et que l'auteur change avec les chapitres du livre.

Mais cette singularité n'est pas la seule. Le plan de l'ouvrage est mal explicable ; il n'y a nulle proportion entre les parties [1] ; ce livre ne semble pas l'œuvre organique et vivante d'un seul

1. Quatre-vingts pages pour toute la peinture florentine jusqu'à Léonard, et plus de cent pages pour Michel-Ange.

esprit, mais un composé incohérent et divers.

Enfin cette *Histoire de la Peinture en Italie* ne parle que de l'école florentine, et le tableau de celle-ci n'est même pas complet, puisqu'il y manque de grands peintres, comme Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto.

Ce livre disparate, décousu, disproportionné, est encore un livre inachevé.

Ce sont là autant de questions qui devaient se poser, pour tout lecteur de l'*Histoire de la Peinture.* Les écrivains qui ont critiqué l'ouvrage les ont-ils vues, et, s'ils les ont vues, y ont-ils répondu ?

§ 2.

La première critique de l'*Histoire de la Peinture* n'était qu'une réclame déguisée. Crozet, le meilleur ami de Beyle, l'avait écrite [1]. Personne ne

1. Lui-même nous le dit : « ... j'en ai rendu compte dans le *Moniteur* (1817). » (*Comment a vécu Stendhal*, p. 101.)

A lire la correspondance de Stendhal, la question paraîtrait obscure. Au sujet de cet article du *Moniteur*, il écrit à Mareste, le 15 octobre 1817 (*Corr.*, II, 32) : « C'est favorable, mais trop plat pour faire vendre. » Et il parle d'un article de Crozet, un autre apparemment, qu'il voudrait faire passer au *Constitutionnel* ou au *Mercure* (*id.*, *ibid.*, 33). On peut donc supposer que Crozet aurait préparé différents articles, dont un seul a paru (cf. p. 36). Les termes de Beyle permettent d'ailleurs plusieurs interprétations.

connaissait le livre mieux que lui. Il y avait travaillé. Il en avait surveillé à Paris l'impression, tandis que Beyle demeurait à Milan. « Seul au monde », nous pouvons l'en croire, il le savait « par cœur [1] ». C'était presque son œuvre qu'il défendait devant le public.

Cet article parut dans le *Moniteur Universel* du 23 septembre 1817. Il se trouvait enclavé entre une étude sur l'*Enfer* de Dante, traduit en vers français, par Henri Terrasson [2], et une réclame d'eau de Cologne.

L'article [3], signé D. C., remplit une colonne environ [4]. Crozet écrit mal, mais il pense bien. Devançant tous les futurs beylistes, avec une rare sagacité, il sait déjà, en 1817, discerner ce qu'il y a de vraiment profond dans la critique d'art d'Henri Beyle, ce qui en restera.

« Il s'est ouvert une carrière jusqu'ici peu connue... ; il s'est attaché à connaître par quelle

1. Lettre de Crozet à Colomb, du 27 août 1842 (*Comment a vécu Stendhal*, 101).

2. « ...Les muses italiennes, y lit-on, lui sont redevables d'un hommage digne d'elles, et la gloire du traducteur s'associera désormais à celle du modèle. » Ce style et cette pensée, à la mode du jour, font mieux apprécier le livre de Stendhal, et l'article même de Crozet.

3. Crozet se plaint qu'il ait « été mutilé par le journaliste ». (*Id.*, *ibid.*) Cela n'est point trop visible.

4. Il est accompagné de l'indication précise des imprimeur, éditeur et libraire, et des conditions de vente : les deux volumes coûtaient 12 francs, 15 francs par la poste.

suite de circonstances, et en vertu de quel état de civilisation, les arts pouvaient naître chez un peuple... ; il se trouve entraîné à peindre l'origine et les progrès de la société chez les peuples où les beaux-arts ont fleuri..., et termine cet intéressant examen par ce principe qui en découle : « Que les beaux-arts sont le résultat d'une certaine fermentation qui se manifeste lorsque les éléments de la civilisation se trouvent disposés de manière à le produire. »

« Ennemi de l'imitation servile, l'auteur veut que ce soit dans son âme que l'artiste cherche l'idée du beau ; il ne pense pas qu'il n'y en ait qu'une espèce ; si le beau antique semble avoir obtenu seul notre admiration, c'est qu'on n'avait point su apprécier le beau moderne, dont le caractère calqué sur nos mœurs ne manque ni d'effet ni de vérité... »

Expliquer l'artiste par son milieu, revendiquer pour lui la liberté, vouloir un art moderne pour un peuple moderne, c'étaient bien là en effet les idées maîtresses de l'ouvrage, celles par lesquelles Henri Beyle devançait à la fois la méthode de Sainte-Beuve et de Taine, et les théories des romantiques.

Le reste des appréciations de Crozet n'est pas moins intéressant. Il analyse le livre, puis il le juge ; à côté d'éloges qui ne sont point trop exagérés, il sait faire de justes réserves [1]. Cet article

1. Crozet, idéologue lui-même, sait quelle place tient l'idéologie dans l'*Histoire de la Peinture* : «...L'auteur re-

de réclame est encore aujourd'hui la meilleure critique que nous ayons sur l'*Histoire de la Peinture*.

Mais faut-il ajouter que, du sujet même qui nous occupe, Crozet ne dit rien et ne pouvait rien dire ? La genèse du livre, qu'il connaissait mieux que personne [1], ne regardait pas ses lecteurs. Et

pousse l'idée que la logique et le raisonnement sont ennemis des arts du génie ; il croit, au contraire, que les connaissances idéologiques, si décriées, sont pourtant la première base des sciences et des arts, « aussi bien que de toute liberté fondée sur la pensée ».

Crozet assure que le livre « n'est pas une simple compilation de faits », mot imprudent ; mais il ajoute, avec justice, qu' « il est riche en observations, en pensées neuves, et peut-être hasardées quelquefois...; elles n'ont pas toujours le développement ou l'application nécessaire pour en faire sentir le rapport avec le sujet traité ; un autre défaut... est celui d'enjamber par-dessus les idées intermédiaires... » ; et, en homme grave, il reproche à son ami des plaisanteries déplacées. Ces critiques étaient destinées à rassurer le lecteur sur l'impartialité du compte rendu. Mais elles n'en étaient pas moins sincères. La conclusion de Crozet, très modérée, demeure tout à fait acceptable :

« L'ouvrage offre prise également à la critique et à l'éloge ; on y reconnaît un homme du monde, amateur éclairé des arts, ayant consacré à leur étude beaucoup de temps et une partie de sa fortune ; il offre à ceux qui voudraient courir la même carrière que lui un guide sûr et éclairé... »

Mais Crozet n'ajoute pas que ce guide est d'autant plus éclairé et d'autant plus sûr que Beyle a pris ses renseignements aux meilleures sources, et sans y rien changer.

1. Moins bien pourtant que les manuscrits ne nous permettent aujourd'hui de la connaître.

quant aux sources de l'*Histoire*, il était plus prudent de n'en point souffler mot [1].

***

Six mois plus tard, nouvel article, nouvelle réclame [2] ; cette fois c'est Lingay qui l'a écrit, et *les Débats* qui l'ont inséré [3]. Dans cette critique d'un

1. Peut-être Crozet ignorait-il les copieux plagiats de son ami. Il ne lui vit pas faire son livre, qu'il corrigea seulement une fois achevé. L'eût-il admiré au point de l'apprendre par cœur, s'il en avait connu toutes les faiblesses ? D'ailleurs cet ingénieur des ponts-et-chaussées était mal au courant de la critique d'art.

Pourtant, soit hasard, soit adresse, Crozet ne cite guère dans son article que les parties du livre les plus avouables, celles où l'on pouvait diriger l'attention du lecteur sans crainte qu'il n'y découvrît quelque imitation scandaleuse.

2. Dans une note sur lui-même, que Beyle avait communiquée à Bussière en 1838, et que celui-ci inséra dans son étude de la *Revue des Deux-Mondes* (15 janvier 1843), il n'en affirme pas moins impudemment qu' « en ce temps-là » il « ne connaissait pas même les avantages de la camaraderie », et qu'il « en eût eu horreur ». — Un de ses amis, ajoute-t-il, « fit insérer dans les *Débats* un article à la louange de l'*Histoire de la Peinture...* »

Mais nous savons de reste que Beyle, depuis six mois, ne cessait de quêter un tel article. (Voir surtout *Corr.*, II, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 52, 53, 55, 56, 57). Après celui des *Débats*, il n'en continua pas moins ses instances.

3. Le vendredi 6 mars 1818. L'article tenait les huit colonnes du feuilleton. M. Chuquet en a donné une analyse (*Stendhal-Beyle*, 259).

ami trop zélé, il ne faut évidemment chercher aucune enquête indiscrète sur l'origine du livre.

Après trois colonnes d'un préambule [1] où le roi et ses vertus n'étaient pas oubliés, le critique parlait enfin du livre. Il en faisait une analyse à l'usage des gens du monde, plus préoccupé d'en montrer l'intérêt pour un lecteur frivole que le mérite vrai. Il savait pourtant distinguer les meilleurs morceaux, l'introduction, pleine « de feu », « esquisse vive et franche des mœurs de l'Italie au XIIIe siècle », le Traité du *Beau antique*, «... la partie la plus remarquable de l'ouvrage » et « la plus neuve ». Il louait l'auteur de son goût pour l'histoire, et d'avoir, au lieu de suivre Sismondi, recouru aux originaux. Il ajoutait même cette phrase imprudente : «... Le principal mérite de l'*Histoire de la Peinture*, c'est qu'elle est écrite en conscience » et « contient bien peu de phrases que l'on se rappelle avoir vues ailleurs... »

Pour finir, il reconnaissait à l'auteur « beaucoup

Beyle, qui prévoyait que son livre ne plairait pas aux rédacteurs du journal, avait recommandé de ne pas l'envoyer aux *Débats* (*Corr.*, II, 29). Un peu plus tard il écrit : « Quant aux *Débats*, Maisonnette (Lingay) pourrait se réduire à les prier de parler, même *en mal* ». (*id.*, *ib.*, 33) C'est ce qu'ils firent, sans en être priés, comme on va voir.

1. Que Beyle trouvait « délicieux ». « Voilà la grâce française, l'urbanité que les deux Chambres nous feront perdre. » (*Corr.*, II, 60.) Il avait ses motifs pour lui être indulgent. Il ajoutait d'ailleurs, avec raison, que l'article de Crozet donnait une plus juste idée du livre.

d'esprit », mais « les préjugés des philosophes »; il trouvait son style « vif » et « précis », mais trop heurté, à la manière de Montesquieu; il recommandait le livre aux artistes comme aux gens du monde, et leur affirmait, contre toute vérité, qu'il avait été déjà très lu et très discuté.

Éloge moyen, et, en somme, à peu près juste [1]. La réclame en semblerait aujourd'hui plus naïve que scandaleuse [2].

Mais le livre de Stendhal laissait trop voir, à travers des habiletés qui avaient plutôt l'air d'une ironie, combien l'auteur était « mal pensant ». Bonapartiste et philosophe, libertin par surcroît, c'était assez pour indigner, pour inquiéter surtout l'austère et prudente rédaction du *Journal des Débats*. Quelque lecteur se plaignit peut-être. On craignit que le gouvernement ne se fâchât. [3] Toujours est-il

1. Stricte équité, par exemple, d'opposer la *Peinture* à tous les ouvrages précédents, si pauvres d'idées. « Depuis quarante ans, nous avons pris la manie de raisonner nos plaisirs ; » et le livre de Stendhal répond enfin à ce goût nouveau.

2. Cet article de Lingay aurait été reproduit, d'après M. Paupe, dans un prospectus tiré à 4.500 exemplaires et encarté, en 1818, dans un numéro du *Journal de Paris* (voir *Mercure de France*, 16 déc. 1909).

3. Enfin ils avaient une raison plus personnelle d'en vouloir à l'auteur. Beyle n'avait-il pas écrit dans l'*Histoire de la Peinture* (p. 43, note) : « Que... les D*** (lisez *Débats*) disent qu'un ouvrage est détestable, rien de mieux, mais que ces messieurs ajoutent que l'auteur est

que trois jours plus tard [1], à l'innocent éloge de Lingay répondit le plus injurieux désaveu. Nous nous plaignons des modernes violences de la presse. Que dirait-on si on lisait, sur une œuvre purement littéraire, et dans un journal mesuré comme *les Débats*, des insultes aussi outrageantes : « Il s'est glissé dans ce journal... un article plein de louanges sur un ouvrage plein d'extravagances... » ? Et le rédacteur exaspéré consacrait le quart de sa feuille à accabler d'ignominies le livre du malheureux Beyle : était-il possible de « soupçonner jusqu'à quel point une imagination délirante peut, dans un ouvrage sur la peinture, insulter aux principes de la plus saine politique, et outrager les maximes de la plus saine morale » ? On lui aurait pardonné encore d'oublier les « doctrines orthodoxes » de l'esthétique : mais il avait mis en doute le bon cœur de François Ier ! Il avait dit que la monarchie est funeste aux beaux-arts ! il s'était livré à des « déclamations antireligieuses ! » Enfin il avait parlé d'Antinoüs avec une si révoltante perversité que « la citation de ce dernier passage, que nous rougirions de transcrire, ferait sans doute rougir

mauvais citoyen, c'est se faire volontairement *aide-bourreau*, et l'on peut dire qu'en ce sens ils sont dignes de l'affreux mépris que l'Europe leur prodigue. » Les *Débats* se vengèrent.

1. Dans le n° du 9 mars. Cette réplique, placée dans le corps du journal, ne tenait pas moins de deux grandes colonnes sur huit.

aussi l'auteur du livre et l'auteur de l'article [1] ! » « Propriétaires et... rédacteurs » s'unissaient pour désavouer l'œuvre du critique, « véritable abus de confiance», et « tromperie » abominable. Ils souhaitaient ironiquement que la reconnaissance de l'auteur de *la Peinture* suffît pour le consoler des remords de sa conscience : « cette reconnaissance doit être grande, si elle est proportionnée à la mesure des absurdités de tout genre dont le rédacteur de l'article a bien voulu se faire le panégyriste. » Nous nous expliquons mal cette chaude alarme, cette incroyable et ridicule violence contre le livre inconnu d'un auteur anonyme. Attaques imprudentes, qui auraient pu devenir la plus efficace des réclames [2]. Mais l'*Histoire de la Peinture* était de ces livres infortunés qui s'obstinent à ne point se vendre. Par contre, il faut avouer que Stendhal l'avait échappé belle. Le critique le plus furibond, obsédé de politique, de religion et de morale, n'avait pas su trouver les points faibles du livre. Beyle accueillit avec gaieté des insultes aussi extravagantes [3].

1. Faut-il accuser l'imbécillité ou l'hypocrisie du journaliste ? Il lui aurait été difficile, en effet, de trouver dans le chapitre CVIII, où il est question d'Antinoüs, une seule phrase ou une seule idée à citer, car aucune ne pouvait choquer personne.

2. Stendhal l'espéra. (*Corr.*, II, 59.)

3. Très généreusement, il ne s'inquiéta que pour Lingay. (Voir *Corr.*, II, 60, 66, 71.) Il songea pourtant, une minute,

***

Du vivant de Beyle, son *Histoire de la Peinture* ne trouva donc en France que deux journalistes pour parler d'elle, tous les deux amis de l'auteur, tous les deux des complaisants plutôt que des juges impartiaux. Mais tous ceux qui représentaient alors, non sans médiocrité, la critique d'art, gardèrent le plus méprisant silence sur un ouvrage qui, au pis aller, méritait plus d'attention. Le motif de ce silence serait peut-être qu'ils ne surent rien comprendre aux idées neuves de Stendhal, -- s'il n'était plus probable encore qu'ils n'ont jamais ouvert son livre.

Pour trouver des critiques impartiales et spontanées de son *Histoire de la Peinture*, Beyle dut attendre deux ans, et les aller chercher en Angleterre et en Italie [1]. L'*Edinburgh Review*, la *Biblioteca Italiana*, et l'*Antologia* rendirent compte, en 1819 et en 1823, d'un livre si profondément ignoré des Français. [2]

à répondre « par un cri de l'innocence persécutée ». Mais il affirme que c'eût été uniquement pour faire tapage et activer la vente.

1. Lui-même écrit, dans une note ajoutée à l'édition de 1825 (p. LXXXVI) : « La *Revue d'Édimbourg*, l'*Antologia* de Florence, la *Biblioteca Italiana* de Milan, ...ont rendu compte de l'ouvrage dans des articles approfondis ; les journaux de Paris se sont dispensés de le lire. »

2. Beyle eut souvent pareil sort. Il écrit en 1818 (20 nov.)

Dans les numéros d'avril et mai 1819, la *Biblioteca Italiana* consacra deux articles [1] à dire grand mal de l'*Histoire de la Peinture* [2].

à Mareste : « Il est plus facile pour Henri d'avoir des *books* traduits en anglais, que de les avoir annoncés à Paris » (*Corr.*, II, 114).

1. Ils sont inconnus à M. Paupe (*Histoire des œuvres de Stendhal*). On les trouvera aux pages 108-114 et 245-256 de la *Bibl. Italiana.*

2. Cette malveillance était peut-être voulue.

La *Biblioteca Italiana* donnait chaque mois aux Milanais près de 200 pages à lire : sciences, arts, études de littérature italienne et étrangère, y étaient traités dans le même esprit pédant et minutieux jusqu'à la puérilité, à la mode en ce temps-là. Point d'idées, autres qu'un respect servile au gouvernement, c'est-à-dire à l'Autriche. Il s'agissait en effet d'endormir, en les remplissant d'une indigeste et fade nourriture, les esprits cultivés de Milan, qui s'efforçaient de sortir alors d'une longue léthargie. Le directeur de la *Biblioteca Italiana*, Acerbi, était payé pour cela.

C'en serait assez pour expliquer tant de sévérité à l'égard d'un livre aussi audacieux que l'*Histoire de la Peinture.*

Mais il y a plus. J'ai lu, à la bibliothèque de Mantoue, une correspondance d'Acerbi et de Carpani, la célèbre victime des plagiats de Stendhal. Ces lettres vont de 1816 à 1819. On y voit qu'Acerbi, aidé par la police autrichienne, avait découvert la vraie personnalité de Bombet (*), l'auteur des *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* :

(*) Carpani devait tirer parti de cette révélation : voir ce qu'il écrivait, en 1824, dans la préface de ses *Lettres sur le Beau idéal* (Lumbroso, *Nuptiis Roussel-Larroumet*, 22-23).

Ils témoignent d'une rare et curieuse incompréhension.

Les premières critiques s'adressent à un « programme », imprimé à part [1], où l'auteur a osé distribuer le mépris à tous les écrivains d'art italien ! (Et c'était, en effet, grande impertinence, vu l'usage qu'il avait fait d'eux.) Puis il a, dans l'annonce des trois volumes qui doivent compléter

Bombet n'était autre qu'Henri Beyle, ce Français réfugié à Milan depuis 1814, et qui avait là des relations si suspectes. — Si la police autrichienne avait fait une découverte aussi difficile, il est probable qu'elle avait su reconnaître aussi, dès ce temps-là, dans M. B. A. A. (l'auteur de l'*Histoire de la Peinture*), une autre incarnation d'Henri Beyle (*).

Donc, par amitié pour Carpani, par zèle pour l'Autriche et les idées monarchiques et religieuses, Acerbi devait être heureux d'abîmer un peu l'auteur de l'*Histoire de la Peinture.*

Une raison plus personnelle encore pouvait lui rendre cette exécution agréable. Beyle n'avait-il pas écrit, dans *Rome, Naples et Florence* (73, note) : « Sous le nom de *littérature*, les autres [journaux de Milan] donnent de lourdes dissertations, qui ne passeraient pas l'antichambre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Voyez la *Biblioteca Italiana* », — « *journal payé à M. Acerbi par le gouvernement Metternich : c'est tout dire* », ajoutera-t-il même en 1826.

1. Nous aurons à reparler de ce programme, aujourd'hui disparu.

(*) Voir la lettre de Torresani, dans l'article d'Ales. d'Ancona (*Nuova Antol.*, 16 janv. 1899).

les deux parus, oublié l'École Lombarde ! Et nous sommes en Lombardie.

Ce sont là reproches tout intimes. Il en est d'autres plus généraux. D'abord des reproches d'ordre religieux : l'auteur ne confond-il pas l'enfer avec le purgatoire ? ne fait-il pas remonter plus haut que le XVI[e] siècle l'abus des indulgences ?

D'ailleurs toutes ses idées doivent révolter un esprit sage. Il donne à la liberté, sur le développement des arts, une influence inadmissible. Ses théories littéraires ne sont pas d'une moins blâmable audace. Et sa morale est pire encore : ne se plaît-il pas à emprunter à des écrivains italiens et ecclésiastiques, pour les citer tout au long, les plus blessantes « obscénités ? » Enfin, dès l'*Introduction*, le critique de la *Biblioteca italiana* est tellement choqué dans toutes ses convictions religieuses, morales, esthétiques, politiques, qu'il hésite à aller plus loin : « L'esprit dans lequel est écrite cette introduction dispenserait d'examiner le reste du livre [1]. »

Il l'examine pourtant, mais de bien mauvaise grâce. Tout le choque, et d'abord cette manière libre et fantaisiste, et ce goût des anecdotes, des petits faits moraux, des traits de mœurs, qui est pourtant une des originalités les plus intelligentes

1. « Lo spirito con cui è scritta questa introduzione dispenserebbe dall' esaminare il rimanente del libro. »

de l'ouvrage. Mais le pédant italien s'en indigne : « c'est un roman plutôt qu'une histoire de la peinture [1] ».

D'ailleurs, dans ces critiques, aucune vue d'ensemble, aucune pensée : c'est l'esprit mesquin, tâtillon, incapable d'idées générales ou de sentiments personnels, qui triomphe alors dans la presse milanaise et italienne.

Je ne citerai pas toutes les petites objections qui sont faites à Beyle. Il en est qui dénotent plus de goût pour l'érudition minutieuse que de connaissance des arts. Beyle nomme « Il Frate »: chacun sait qu'on appelle couramment ainsi Fra Bartolommeo della Porta. Mais le critique relève l'expression, la trouve vague, et conclut qu'il s'agit sans doute de « Fra Sebastiano del Piombo » !

D'autres reproches sont plus justes. Il est vrai par exemple que ce ne furent pas 30 volumes, comme le dit Beyle, mais 13 au plus, que les Français purent enlever à Milan en 1796 [2].

Le critique milanais veut défendre contre les mépris de Beyle son compatriote Bossi. C'était une merveilleuse occasion de prendre en flagrant délit de plagiat ce contempteur des Italiens, qui les volait en les vilipendant. Mais le critique n'avait sans doute jamais lu le livre de Bossi. Il ne sut pas trou-

1. « ...Il suo libro veste in qualche modo l'aspetto di un romanzo piuttosto che di una storia della pittura. »

2. Voir le chapitre sur Amoretti.

ver là, contre l'auteur détestable de l'*Histoire de la Peinture*, une arme autrement dangereuse que ses puériles et laborieuses objections.

La même ignorance l'empêcha de découvrir dans la *Peinture* les souvenirs bien visibles pourtant de Lanzi ou d'Amoretti [1].

Stendhal, ce jour-là encore, l'a donc échappé belle. La seule fois que l'*Histoire de la Peinture* ait été critiquée avec une malveillance active et chercheuse, et, qui plus est, par un Italien, qui aurait dû connaître les livres récents de ses compatriotes Lanzi, Amoretti, et Bossi, Beyle a pu éviter les plus douloureuses révélations. Un hasard suffisait pour indiquer à l'esprit déjà prévenu de son juge les pillages les plus éhontés. Après le scandale Carpani [2], qu'aurait pu répondre Beyle à ses victimes ?

Beyle se trouvait à Milan quand parut l'étude anonyme de la *Biblioteca italiana*. Nous pouvons croire qu'il eut une belle peur ; sans doute, en ache-

1. Il remarque bien que, sur Léonard, Beyle n'a rien dit de nouveau. Mais il ne va point au delà.

2. Chose singulière, Carpani lui-même, qui avait tant d'intérêt à convaincre Beyle d'un nouveau plagiat, a tout au contraire donné à l'*Histoire de la Peinture* une sorte de certificat d'honnêteté. Il écrira d'elle en 1824 : « Un' altra sua, *e veramente sua*, opera *Sulla pittura Italiana...* » (Lumbroso, *Nuptiis Roussel-Larroumet*, 22). Excusons les amis de Stendhal et ses critiques de n'avoir pas mieux dit la vérité sur l'*Histoire de la Peinture*, si son pire ennemi n'a point su lui-même la découvrir.

vant enfin, au bout d'un mois, le second et dernier article, il soupira d'aise, et bénit la sottise de son critique.

***

L'article de l'*Edinburgh Review* a un tout autre caractère. C'est la seule étude à la fois développée et impartiale qui ait jamais été consacrée à l'*Histoire de la Peinture* [1]. Beyle s'en déclara satisfait [2].

On y trouve une analyse détaillée, qu'accompagnent de libres critiques. Elle débute par un jugement d'ensemble plein d'intelligence: « ...ces volumes... contiennent un grand nombre d'étranges histoires et de remarques bizarres, sans grand lien entre elles... Néanmoins c'est l'œuvre d'un esprit fort pénétrant et vif... qui pense d'une façon souvent paradoxale et parfois affectée, mais toujours originale... Il a certainement réussi à faire un des livres les plus intéressants qui aient paru depuis longtemps, un livre qui ne nous fatigue jamais,... qui peut nous irriter... et nous déplaire... », mais n'en est pas moins instructif et amusant.

Le critique allait plus loin : il accordait à l'auteur de la *Peinture* beaucoup de science, « spéciale-

1. Elle comprend vingt pages, avec de copieuses citations (octobre 1819).

2. « Je viens de trouver chez un vieux châtré le numéro 64 de l'*Ed. Review* qui parle bien de l'*Hist...* » (21 mars 1820, *Corr.*, II, 176 ; cf. *id.*, 180.)

ment sur le sujet principal de son livre ». Voilà qui dut surprendre Beyle, et le rassurer.

Mais aussitôt il ajoutait une remarque inquiétante. Perspicace, il croyait reconnaître dans M. B. A. A. l'auteur trop connu de *Rome, Naples et Florence*, « le baron Stendhal », celui-là même qui s'était rendu coupable, envers l'*Edinburgh Review*, de quelques plagiats impertinents [1]. « Si cela est vrai, continuait-il, nous craignons de devoir modérer considérablement les louanges que nous venons de donner à son originalité, de peur de tomber en quelque méprise semblable à celle où nous fûmes induits par les étranges plagiats de son premier livre... »

Jamais Stendhal ne fut si près d'être démasqué. Le critique était averti ; il semblait pressentir la vérité. Un peu plus de curiosité, et il la découvrait. Mais il n'acheva point le geste commencé. Peut-être ne croyait-il pas si bien dire. Satisfait de cette précaution préliminaire, il ne prit désormais nul soin de vérifier ses craintes. Tout au contraire, avec une rare imprudence, il va multiplier citations, éloges et blâmes, sans s'apercevoir que le tout était dû, le plus souvent, à Lanzi, à Bossi, ou à quelque autre.

Nous ne croyons pas nécessaire de suivre de près toute son analyse. Elle est attentive et judicieuse.

1. Voir sur eux les *Soirées du Stendhal-Club* de C. Stryienski, 14-18.

Il se montre sévère pour l'*Introduction*, et point frappé, comme on le sera surtout cinquante ans plus tard, par l'originalité de cette étude de mœurs destinée à préparer une étude d'esthétique. Il remarque, — presque seul, — que cette *Histoire de la Peinture en Italie* n'est qu'une histoire de la peinture florentine.

Il paraît croire que Stendhal a des vues personnelles sur Giunta Pisano, il cite quelques phrases sur Giotto, sans se douter qu'elles sont de Lanzi, il lui reproche un jugement enthousiaste sur Signorelli, dont pas une ligne ne lui appartient.

Il s'arrête alors, et, fort longuement, morigène Stendhal qui a mal parlé de la Bible, et prétendu qu'on ne la lisait plus, ce qui met de méchante humeur un auteur anglican.

Il n'en apprécie pas moins l'étude sur Léonard, et se reprend à citer Lanzi sans le savoir, et à admirer ingénument l'érudition de Bossi qu'il prête à Stendhal.

Par contre, il est sévère et méprisant pour ces chapitres sur le *Beau Idéal*, dont Stendhal était si fier : il les trouve obscurs, compliqués, pleins « de mots d'esprit puérils et d'absurdes paradoxes », une « médiocre » imitation de la manière de Montesquieu, — ce qui n'est point si mal vu.

Et il termine par une analyse bienveillante de la *Vie de Michel-Ange*, où il choisit, pour la citer comme une des pages les plus charmantes de Stendhal, l'entrevue de Michel-Ange et de Jules II à

Bologne, tout justement traduite de Condivi. Étude intelligente et sans parti pris du livre de Stendhal, mais faite par un homme qui n'avait, sur la question, que des connaissances d'amateur. A cette ignorance relative Stendhal dut sans doute, pour la troisième fois, d'échapper à une accusation de plagiat qui aurait mis, aux débuts de sa vie littéraire, une de ces marques que l'on n'efface plus. Le scandale de Carpani avait pu passer aussi inaperçu que la *Vie de Haydn*. Dans *Rome*, *Naples et Florence*, l'*Edinburgh Review* pouvait revendiquer quelques pages seulement. Mais qu'un seul critique sérieux eût été mis sur la voie, de filon en filon c'est une suite vraiment extraordinaire de plagiats variés, c'est toute la partie essentielle de l'*Histoire de la Peinture* pillée à des écrivains italiens, anglais et français, qui aurait bientôt apparu aux yeux de tous, — et ceci dans un livre que son auteur lui-même donnait comme l'œuvre de ses nuits, le fruit de nombreuses années de voyages et d'étude, la quintessence de son goût.

Un tel éclat risquait de déshonorer le débutant, ou, qui pis est, de le rendre ridicule. Les lecteurs se seraient dégoûtés de Stendhal, et Stendhal se serait dégoûté d'écrire. Il faut bien l'avouer, publier trois livres en quatre ans, tous les trois plus ou moins volés, et le dernier plus que les premiers, commencer avec cette impudence son métier d'auteur, c'était à ne jamais le pouvoir continuer. Et Stendhal qui comptait sur la gloire ! Mais l'igno-

rance et la sottise du critique italien, la demi-incompétence du critique anglais sauvèrent Stendhal, et pour un siècle.

Aujourd'hui, ceci n'importe plus à sa renommée.



Un article dans l'*Antologia* de Florence, ville où Lanzi était moins oublié que nulle part ailleurs, pouvait être plus inquiétant encore pour Stendhal. Mais quand l'*Antologia* s'occupa de l'*Histoire de la Peinture*, en juillet 1823, ce fut seulement pour donner une traduction de l'article paru quatre ans auparavant dans l'*Edinburgh Review* (p. 99-123). A la fin de cette traduction, une note avertissait que la revue italienne ne connaissait pas encore le livre au moment de traduire l'étude anglaise. L'auteur venait de le lui envoyer gracieusement. Elle se réservait de corriger, s'il y avait lieu, les appréciations de l'*Edimburgh Review*. Pure politesse florentine.

Heureusement pour Stendhal, les amateurs toscans, les amis ou les disciples de Lanzi, se dispensèrent apparemment de lire son *Histoire de la Peinture* [1].

1. En mai 1823, l'*Antologia* avait eu déjà l'occasion de parler du livre. C'était en rendant compte d'un ouvrage de Camillo Ugoni, que citera plus tard Romain Colomb dans sa *Notice*. Cet ouvrage, *Sur la littérature italienne dans*

***

Désormais Stendhal n'a plus rien à craindre. Personne ne s'occupe plus de l'*Histoire de la Peinture.* C'était bien ce qui pouvait arriver de plus heureux à l'auteur.

Jusqu'à sa mort, nous ne trouvons le livre

la seconde moitié du dix-huitième siècle, eut plusieurs éditions. La seule que possède la *Bibliothèque nationale* date de 1856 (4 vol. in-8°) ; elle ne contient plus le passage qui nous intéresse, et je n'ai pu le connaître qu'indirectement. Colomb cite une édition de 1825 ; l'*Antologia* rend compte d'une édition de 1820-1822.

C'est dans un article sur Lanzi (*) qu'Ugoni parlait de Beyle : rapprochement piquant, s'il n'avait été naïf. Ugoni ne s'aperçut de rien ; peut-être n'avait-il bien lu ni Lanzi ni Stendhal. Il se contenta de *supposer* que l'histoire de Lanzi avait été utile à l'auteur français (**) ; mais, péripétie inattendue, ce fut pour accabler Lanzi, qui manquait de sentiment et de philosophie, sous l'exemple de Stendhal. Celui-ci avait « l'âme pleine de ces passions délicates et sublimes qui honorent le plus la dignité de l'homme ; il entreprit de traiter le même sujet que Lanzi, mais avec des intentions tout autres et plus élevées. » Ainsi résume l'*Antologia.* Elle transcrit ensuite le passage même que l'on trouve traduit par Colomb. On y voit que l'auteur de l'*Histoire de la Peinture* a toutes les supériorités, « l'étendue de conception », et « l'élévation d'esprit », « une fière indépendance de sentiment », et une grande « force de style » ;

(*) Tome III, article 8.

(**) « Di essa *probabilmente* si giovò uno straniero, che... »

qu'une fois cité, et c'est par lui-même : ingénieuse réclame de Stendhal pour Stendhal [1].

***

Stendhal mort, la critique daigna s'occuper de ses œuvres et de sa personne. Et depuis, la collec-

c'est un observateur sagace de la beauté, et c'est un philosophe profond... (*).

Tant d'éloges ne peuvent s'expliquer que par la partialité d'un ami. Camillo Ugoni faisait partie de ce petit groupe de libéraux et de patriotes, dont Beyle avait connu à Milan les meilleurs représentants. Il se trouvait alors réfugié à Paris, où Beyle était revenu. S'étaient-ils connus là-bas, nous l'ignorons. Mais ils se rencontrèrent assurément à Paris. Beyle le nomme deux fois dans sa *Correspondance* (II, 338 et 516), en 1824 et en 1829. Par amitié, par courtoisie, ou, si l'on veut, par politique, Ugoni ne pouvait que bien parler d'Henri Beyle.

1. Je veux parler d'un article sur l'*Histoire de la Peinture*, paru dans une publication anglo-parisienne, *Galignani's Magazine and Paris Monthly Review*, dont Beyle était l'habituel collaborateur. L'article fut publié en mai 1823 ; il était signé S. (Voir sur ce sujet *Stendhal et l'Angleterre*, par Doris Gunnel, 225-226, et 291, 293, 299.)

Il serait oiseux de citer ici tout le bien que pensait Stendhal de son propre livre. Notons seulement, une fois de plus, le soin qu'il avait d'attirer l'attention uniquement sur le chapitre du *Beau idéal.* « Nous conseillons la lecture

(*) Ugoni, faisant allusion sans doute à la *Biblioteca Italiana*, regrettait que Stendhal eût été « poco ben trattato da alcuni de' nostri critici, inetti a sentire i pregi filosofici della sua opera... »

tion complète des articles et des livres que les plus qualifiés comme les plus incompétents lui consacrèrent à l'envi remplirait une bibliothèque. Parmi ces travaux, très peu ont apporté des idées nouvelles, presque aussi peu des faits nouveaux. Il y est d'ailleurs rarement question de l'*Histoire de la Peinture.*

Moins d'un an après sa mort, Bussière, dans la *Revue des Deux-Mondes* [1], écrivit sur Stendhal une étude consciencieuse, et même, autant que la date le permettait, fort intelligente. Il y consacre plus de quatre pages à l'*Histoire de la Peinture* (282-287 [2]).

C'est une appréciation bienveillante.

attentive de ces pages à ceux qui comprennent ou qui croient comprendre les obscurs mystères de cette question : ils y trouveront probablement quelques pensées qui leur ont échappé jusqu'ici. » Il ajoutait que nul ouvrage n'était à la fois « aussi serré et aussi complet » ; ni, comme celui-ci, un heureux mélange d'érudition sans pédanterie et d'esprit philosophique, sans « obscurité » ni « mysticisme ». Cette fois Beyle n'avait confié à personne le soin de présenter son livre à la foule. Mais ce nouvel appel aux lecteurs rétifs, assurément plus convaincu qu'aucun autre, resta comme les autres sans réponse.

La note bibliographique, destinée à la *German Review*, et reproduite dans l'*Histoire des œuvres de Stendhal* (18-20), est de la même veine que l'article de la *Monthly Review*.

1. 15 janvier 1843.

2. Sans parler de la note, à lui communiquée par Beyle, déjà citée plus haut, et dont je m'occuperai dans la suite.

Bussière trouve à l'ouvrage plus de sérieux, et même de gravité, que M. de Stendhal n'a coutume d'en montrer ailleurs. « Le livre est composé avec suite, écrit avec tenue. » — « M. de Stendhal, dans cet ouvrage favori, semble avoir perdu, comme l'âme tendre auprès de sa maîtresse, l'assurance, la pointe de témérité, qui lui fait affecter dans les autres des formes inusitées...» Explication plus ingénieuse que vraie.

La partie du livre que Bussière met avant toutes les autres, c'est l'étude à laquelle Beyle lui-même donnait une place de choix, sa théorie du Beau idéal antique et moderne. « On retirera, dit Bussière, de ces deux cents pages plus d'idées que du livre de Winckelmann. » Ce n'est peut-être pas beaucoup dire.

Mais Bussière montre une perspicacité plus louable, quand il retrouve dans l'*Histoire de la Peinture* le « trait » et la « couleur » de Montesquieu, non point seulement ses théories du *climat* et des *gouvernements*, mais encore sa façon un peu fantasque de couper les chapitres, de distribuer les idées, en un mot sa « méthode » et les « procédés de son esprit [1] ».

Non moins justement il signale l'influence de Cabanis et de Lavater [2].

1. Cette imitation de Montesquieu est avouée par Beyle lui-même.

2. « ...L'auteur a usé fort explicitement des théories de

Mais il ne va pas plus loin dans cette recherche, qui pouvait être si féconde. S'il nomme les quelques philosophes de qui Beyle s'était ouvertement inspiré, il ne dit et ne sait rien de tous ceux-là, historiens ou critiques, dont Beyle s'était secrètement nourri [1].

Quant à l'histoire du livre, Bussière n'en connaissait que les quelques détails, pas tous vrais, que Beyle lui avait donnés lui-même dans la note déjà citée. Il a pourtant remarqué, ce que tout le monde n'a point su faire, que l'ouvrage n'est pas terminé.

Telle quelle, cette étude, pour le temps, était perspicace. Elle reste encore aujourd'hui l'une des moins incomplètes que les critiques de Stendhal aient jamais consacrées à son *Histoire de la Peinture*.



Deux ans plus tard Romain Colomb faisait paraître, en tête de la *Chartreuse de Parme* [2], une co-

Montesquieu, de la science de Cabanis et même de celle de Lavater. »

1. Il est même très naïvement persuadé que Beyle a beaucoup étudié les historiens originaux.

2. Éd. Hetzel, datée de 1846, mais imprimée en 1845 (Voir Paupe, *Hist. des œuvres de Stendhal*, 296). La notice passa dans le volume des *Romans et Nouvelles*, en 1854. (Paris, édition Michel Lévy.)

pieuse notice biographique et bibliographique. L'*Histoire de la Peinture* y avait son chapitre à part [1].

Romain Colomb a du bon sens, mais il est naïf. Le peu de renseignements qu'il nous donne sur la composition ou l'édition du livre ne sont pas toujours exacts. Nous les retrouverons. Quant à ses appréciations, la plupart sont négligeables [2].

L'une pourtant est à retenir : « L'*Histoire de la Peinture*, de Beyle, n'a, du reste, aucune ressemblance avec celle de l'abbé Lanzi, soit dans le fond, soit dans la forme, ce sont deux compositions complètement différentes. » Colomb est-il dupe, est-il complice ? Mais, ignorance, ou précaution officieuse, il est difficile d'imaginer une défense plus maladroite. Le mieux à faire était de ne point nommer Lanzi. Dès que le lecteur de Stendhal connaît ce nom, Stendhal a tout à craindre. Et si Colomb n'était pas un si brave homme et le plus fidèle des cousins, on serait tenté de voir ici la ruse perfide d'un faux ami. Ce n'est que la bévue d'un sot.

Elle nous paraît cependant instructive. Colomb n'eût point parlé de Lanzi, si personne n'en avait jamais parlé. Ne serait-ce point là une réplique à

1. P. LXXVI-LXXIX, éd. 1854.

2. Disons pourtant qu'il a vu les disproportions du livre et ses lacunes. Il indique, après Bussière, l'influence de Montesquieu sur le plan de l'ouvrage.

quelque accusation de plagiat [1], dont nous n'avons point retrouvé d'autre trace ? Peut-être simple propos de salon.

D'ailleurs cette imprudence n'eut point de suites. La critique a été de tout temps distraite ou légère. En lisant l'affirmation de Colomb, l'idée n'est jamais venue à personne de la vérifier.



Dans son article des *Causeries du lundi* [2], paru en 1854, Sainte-Beuve, bien qu'il étudie tout spécialement les ouvrages historiques de Stendhal, ne fait guère que nommer en passant son *Histoire de la Peinture*. L'appréciation qu'il en donne est trop générale et superficielle pour que nous ayons à la résumer ou à la discuter ici [3].

1. Une phrase de Stendhal fortifierait cette hypothèse. Dans une lettre au baron de Mareste (*Corr.*, II, 178), du 21 mars 1820, où il n'est à peu près question que de l'*Histoire de la Peinture*, il écrit : « Il faut que Didot rende le manuscrit au vol... de Lanzi et les sept cents francs. » J'entends : au *voleur* de Lanzi, c'est-à-dire à lui-même. Cette phrase devait-elle être un rébus pour le destinataire, ou plutôt faisait-elle allusion à ce qu'il savait déjà ? Et dans ce cas est-ce Beyle qui avait avoué, ou plutôt l'avait-on accusé ?

2. T. IX, p. 313.

3. Il reproche seulement à Beyle d'être « contrariant à plaisir », et encore veut-il moins parler de sa critique d'art que de ses digressions politiques ou morales.

Sa seule précision est imprudente. Il affirme que l'édition de 1817 était déjà dédiée à Napoléon. Affirmation malheureuse, que tous les stendhaliens ont docilement répétée après lui, sans la vérifier, et qui ne repose sur aucun fondement [1].

D'ailleurs Sainte-Beuve, toujours si perspicace, si bien informé, et qu'aucune bienveillance excessive pour Beyle n'eût arrêté, Sainte-Beuve n'a jeté sur l'*Histoire de la Peinture* qu'un regard trop rapide ou trop léger pour y rien voir de suspect.



Il convient de mentionner un article paru, le 1er décembre 1885, dans la *Nuova Antologia*. L'auteur, E. Panzacchi, semblait appelé à juger, avec une compétence particulière, Stendhal comme historien de l'art. Dans cette étude d'ensemble [2], il

1. Sur ce sujet, un peu extérieur au présent travail, voir mon étude : *Stendhal a-t-il dédié à Napoléon son Histoire de la Peinture ?* (*Soirées du Stendhal-Club*, 2e série).

2. « De Stendhal-Enrico Beyle », p. 376-395. On y trouve beaucoup de vues pénétrantes, et quelques fortes erreurs, d'ailleurs excusables. Stendhal a souvent rencontré au delà des monts des critiques intelligents, et généralement plus consciencieux que la plupart des Français qui parlèrent de lui si souvent, et qui ne l'avaient pas toujours lu.

donne une grande importance aux livres de voyage et de critique, et met « en première ligne » l'*Histoire de la Peinture en Italie.* Après quelques réserves légères, il écrit : « Stendhal fut l'un des premiers à sentir profondément la nécessité de ne pas se contenter, pour traiter l'histoire de l'art, de biographies d'artistes ou d'anecdotes curieuses. Il étudia... l'art comme la floraison de la vie d'un peuple, intimement liée à son développement politique, économique et moral, aux conditions géographiques, au type et aux aptitudes de la race... Il faut reconnaître le grand pas qu'il a fait faire à la critique d'art, et tout ce que lui doivent les plus puissants chercheurs..., Ruskin..., Taine. » Il remarque enfin, non sans finesse, que Stendhal n'en eut pas moins le mérite de ne pas trop donner à « l'ambiance historique », de ne pas lui sacrifier l'originalité des génies individuels.

Il était intéressant de recueillir ce jugement, pour montrer en quelle estime tenait l'*Histoire de la Peinture* un critique aussi autorisé qu'E. Panzacchi. Que nous n'accordions pas autant d'originalité à Stendhal, c'est ce que nous aurons à redire ailleurs. Mais nous devrons le remarquer, une fois de plus : même un homme aussi bien préparé à trouver le secret du livre néglige de poser les questions essentielles, et ne fait par conséquent aucune de ces découvertes qu'on aurait attendues d'un successeur des Lanzi et des Bossi.

***

Le savant ouvrage de M. Arthur Chuquet est apparu à beaucoup, et son titre même semblait l'annoncer, comme une étude d'ensemble, définitive et enfin complète, sur l'œuvre et la vie d'Henri Beyle. Nous sommes en droit d'espérer que si « l'exactitude et la sûreté... sont les qualités habituelles des travaux de M. Chuquet [1], » nous allons retrouver ces mérites d'une érudition éclairée et scrupuleuse dans tous les chapitres de son livre. L'un de ces chapitres est consacré pour une bonne part à l'*Histoire de la Peinture* [2]. M. Chuquet dit un mot de la genèse du livre, il le juge, il indique ce qu'il en croit les sources.

Sur le premier point, M. Chuquet se contente de recueillir, dans une lettre de Stendhal, un trait pittoresque et amusant. Il ne convient pas d'insister.

L'appréciation de l'ouvrage est plus développée. M. Chuquet le résume ; mais, sacrifiant à peu près les 300 premières pages, il ne paraît guère s'intéresser qu'à l'étude sur Michel-Ange. A l'analyse il joint nombre de critiques. Il y aurait sur elles beaucoup à dire ; mais notre objet n'est point de juger

1. Comme le dit M. Doumic, dans l'article de la *Revue des Deux-Mondes* (25 mars 1902) où, avec une hâte imprudente, il fait siennes toutes les conclusions du livre.

2. P. 251-260.

l'*Histoire de la Peinture*, ni par conséquent de défendre Stendhal. Il se défend d'ailleurs lui-même, sans trop de peine, contre quelques-uns des reproches les plus forts que lui adresse M. Chuquet [1].

1. Nous nous permettons de trouver que M. Chuquet affirme trop et donne à Stendhal quelques démentis imprudents. Il écrira par exemple : « Il se trompe lorsqu'il dit qu'Isaïe, livré à ses pensées, tourne lentement la tête à la voix de l'ange et semble lui prêter attention à regret : Michel-Ange a voulu montrer qu'Isaïe venait d'avoir une vision et sortait de l'extase. » Or Stendhal n'a fait que reproduire, avec Lanzi, l'interprétation de Vasari.

M. Chuquet s'indigne quand Stendhal « assure que l'enfant Jésus de la *Vierge à la Chaise* manque d'élégance et ressemble à un enfant du peuple ! » L'opinion est pourtant au moins soutenable.

Et, à notre tour, nous pourrons nous étonner de la critique singulière que M. Chuquet formule contre le Corrège, à son gré trop aimé de Stendhal : « Mais il ne songe pas à blâmer dans le Corrège ce que les attitudes ont de roide (*sic*) et de forcé, le défaut de proportion (*), l'exécution parfois un peu lâche. »

Il arrive à M. Chuquet de mal comprendre le texte qu'il critique. Il s'écrie : « Que de contradictions, comme celle-ci, qu'à la vue de l'*Adoration des rois*, le spectateur sent confusément que Dieu est un tendre père, et Stendhal dit que ce Dieu n'inspire que terreur ! » Il suffit de lire la phrase

(*) Stendhal, bien loin de négliger ce défaut de son peintre préféré, annonce (p. 360, note) qu'il y aura, dans la *Vie du Corrège* qu'il prépare, un chapitre sur l'*Incorrection*. Il semble d'ailleurs répondre d'avance à la critique de M. Chuquet : « Il y a des gens qui, à propos de Michel-Ange, osent prononcer le mot *incorrection*. » (*Id.*)

Chemin faisant, dans un bref alinéa [1], M. Chuquet indique les sources du livre. Ce passage mérite que nous nous arrêtions davantage.

« Là, comme ailleurs, il prend de toutes mains », commence excellemment M. Chuquet. Mais la preuve qu'il en donne est mince : « Il emprunte... à Vasari, à Condivi... » Sans doute, et c'est Beyle lui-même qui, en de multiples passages, a pris soin de nous le dire, et en a le premier averti son critique. Mais bien loin de reprocher pareils emprunts à Beyle, il conviendrait de l'en louer. Vasari, Condivi, ne sont-ce pas les deux témoins essentiels, et presque les seuls, qui nous fassent connaître Michel-Ange ? Et M. Chuquet ne nous dit point, pour de bonnes raisons sans doute, que Beyle les copie trop servilement.

Après avoir cité ces deux auteurs, qui ne purent servir à Stendhal que pour la *Vie de Michel-Ange*, M. Chuquet se contente d'en indiquer un troisième. De celui-là non plus Stendhal ne nous a point caché le nom. Il le nomme au moins six fois [2] dans

de Stendhal, pour voir qu'il peut, sans contredire le moins du monde sa conception personnelle du Dieu biblique et chrétien, écrire : « Chez Raphaël on songera moins à la majesté des rois ; on n'aura d'yeux que pour la céleste pureté de Marie et les regards de son fils. Cette action aura perdu sa teinte de férocité hébraïque. Le spectateur sentira confusément que Dieu est un tendre père. » (*Hist. de la Peint.*, 93.)

1. De seize lignes.
2. P. 55, 132, 217, 259, 350, 388.

l'*Histoire de la Peinture.* C'est le président de Brosses. M. Chuquet semble le considérer comme le principal inspirateur du livre de Beyle. Nous ne saurions partager cette manière de voir.

M. Chuquet pense que, si Beyle n'avait pas lu les lettres du président, il n'aurait point regretté que les grands peintres d'Italie aient vécu « dans un siècle de superstitieuse dévotion », et illustré la Bible au lieu du poème de l'Arioste. Cela ne paraît point évident. Beyle aurait été irréligieux même sans avoir lu de Brosses, et il aurait, sans lui, préféré les amours d'Angélique à des figures de saints en oraison.

« Comme Brosses », dit encore M. Chuquet, « il s'enthousiasme pour la *sublime* sainte Cécile[1]. » Sans doute ; mais chacun sait qu'avec ou sans de Brosses tout le siècle de Stendhal avait le même enthousiasme. L'épithète de « sublime » ne paraîtra point non plus si originale ou tellement précise que Beyle n'ait pu la trouver tout seul ; et de Brosses n'avait pas plus inventé que Beyle l'explication classique du geste de la sainte[2]. M. Chuquet n'est-

1. L'exemple est d'autant moins probant que de Brosses, tout en mettant Raphaël au-dessus de tous les peintres, juge la Sainte-Cécile une de ses œuvres les moins sublimes, — et avec quelle raison !

2. «...Après Brosses il remarque l'ingénieuse pensée qu'eut Raphaël de représenter la sainte surprise par le concert céleste et laissant tomber ses livres de musique. » Mais on voit mal qu'on puisse donner une autre interpré-

il point frappé à l'excès de quelques ressemblances très banales ?

C'est ainsi qu'afin de prouver un nouvel emprunt M. Chuquet note curieusement que Stendhal, après de Brosses, trouve « admirables » les Carraches. Épithète en vérité peu significative. Enfin, pour aimer « la grâce de Raphaël et celle du Corrège », nous avons peine à croire qu'il faille absolument imiter de Brosses. Et si Beyle répète, à propos de Raphaël, un mot du président, il a pu lui emprunter le mot sans recevoir de lui ses préférences et ses goûts.

M. Chuquet ne fait point d'autres rapprochements ; il n'apporte nulle autre preuve que Stendhal, comme il l'a dit, « prenne de toutes mains. » Sa démonstration ne saurait en vérité nous prouver que ceci : Beyle, — qui a lu de Brosses, et ne s'en cache pas, — pensait à peu près comme lui sur certains grands peintres [1], les plus connus, les plus universellement respectés alors, ceux pour lesquels chacun était d'accord avec Beyle, avec de Brosses, avec des siècles d'admirateurs [2].

tation à ce tableau d'un sens très lisible. Aussi bien est-ce de la même façon que tout le monde l'a toujours compris. Voir, par exemple, LANZI, II, 83 ; BURCKHARDT, *Cicerone*, 676 ; etc., etc.

1. Peintres qui d'ailleurs, presque tous, ne sont dans l'*Histoire de la Peinture* que l'objet de digressions.

2. Il me serait loisible de ne point parler davantage du président de Brosses. Parmi tant de victimes à qui Stendhal

A voir combien ces rapprochements sont peu décisifs, on serait tenté de conclure que si M. Chuquet, avec la sagace érudition qu'on lui connaît, n'a

emprunte la substance de son livre, celui-ci n'a point sa place. Mais, puisque la question a été soulevée par M. Chuquet, il faut l'épuiser une fois pour toutes. D'ailleurs Stendhal goûtait à tel point les lettres charmantes du président, qu'il vaut la peine de chercher ce qu'il en a pu retenir.

« J'ai toujours aimé tendrement le président de Brosses », écrit-il en 1835 (lettre du 25 novembre). Le lisant et le relisant (*), se plaisant à le citer comme on fait un auteur familier, on trouverait invraisemblable qu'il n'ait rien pris à de Brosses. Il s'est souvenu de lui, en effet, dans l'*Histoire de la Peinture*, mais deux fois seulement, et précisément en des passages qui ne sont pas ceux indiqués par M. Chuquet.

Après avoir transcrit le distique gravé sous le buste de Brutus (p. 391-392), Stendhal ajoute :

« Milord Sandwick, haussant les épaules, fit impromptu la réponse suivante :

Brutum effecisset... etc. »

C'est devant le président de Brosses que le lord anglais, dont Stendhal se contente d'estropier le nom, improvisa sa noble réponse. Stendhal emprunte, sans le dire, anecdote et vers latins à la lettre du 4 octobre 1739.

Il fait à de Brosses un autre emprunt, qui a plus de conséquence. Il écrit au chapitre XXXV (p. 122) : « C'est un

(*) Au temps de l'*Histoire de la Peinture*, il n'y avait encore qu'une édition de de Brosses, fautive et incomplète, celle de 1799. Romain Colomb, le cousin de Beyle, réédita ces lettres, d'après le texte du manuscrit, en 1836. Beyle écrivit une préface pour cette édition.

point réussi à trouver d'autres imitations ou d'autres plagiats, c'est que l'*Histoire de la Peinture* est un livre vraiment original.

malheur pour Florence qu'on n'y arrive qu'après Bologne, cette ville des grands peintres. Une tête du Guide gâte furieusement les Salviati, les Cigoli, les Pontormo, etc., etc. *Il ne faut pas être dupe de tout ce que dit Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré.* Ses héros dessinent assez correctement ; mais ils n'ont qu'un coloris dur et tranchant, sans aucune harmonie, sans aucun sentiment. »

Le tout est à peu près strictement copié dans de Brosses (lettre du 4 octobre 1739) :

« Tous les peintres d'ici dessinent assez correctement ; mais ils n'ont qu'un coloris dur et tranchant, sans aucune harmonie, et très peu de bonnes ordonnances. *Il ne faut pas être la dupe de tout ce que dit le Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré...* » (*)

Imitation flagrante, mais c'est la seule. Bien loin d'adopter en général les opinions du président de Brosses, Stendhal, quoi qu'en pense M. Chuquet, juge l'art italien d'une façon bien différente. Sans doute ses idées sont plus près de celles du président que des nôtres ; mais ce serait une vue trop simpliste et une illusion d'optique inexcusable, que de confondre pour cela de Brosses et Henri Beyle. La différence de leur goût vaut d'être précisée.

Sans doute l'un et l'autre mettent au-dessus de tout Raphaël et le Corrège. Ils ne sont point les seuls. De Brosses, comme Stendhal, donnerait par raisonnement la première place à Raphaël ; mais, comme lui toujours, il sent pour le Corrège une invincible tendresse.

(*) M. Chuquet cite justement cette phrase comme une de celles où Stendhal laisse trop libre cours à sa fantaisie personnelle.

Et pourtant c'est M. Chuquet qui avait raison, et bien plus encore qu'il ne le croyait. Tout le premier, il devient la victime de Stendhal, et lui fait

Stendhal, comme de Brosses, on vient de le voir, trouve médiocres les peintres de Florence : opinion moins singulière qu'il ne paraît. Car, négligeant l'un et l'autre tous les préraphaëlites, ils avaient certes le droit de mettre après leurs contemporains des peintres comme le Pontormo, le Bronzino, sans parler de Cigoli et de toute leur triste descendance.

Mais Stendhal est fort loin de prendre aux Carrache tant de plaisir que de Brosses. Et surtout son jugement est infiniment plus large déjà, plus compréhensif, et plus proche du nôtre. Aidé par Lanzi sans doute, il sait apprécier Masaccio, Ghirlandajo, Luini ; les quattrocentistes ne sont plus pour lui des barbares. Et Giotto même lui paraît un puissant génie.

Le spirituel et délicieux de Brosses témoigne pour tous les artistes d'avant le XVIe siècle, qu'il appelle indistinctement *gothiques*, le plus injurieux mépris, qui ne va point sans une ignorance quelquefois assez ridicule.

« ...Les Goths maudits, s'écrie-t-il un jour, nous ont apporté leur manière laborieusement minutieuse et travaillée » (lettre XLI). Et ailleurs, discourant sur la façade de la Chartreuse de Pavie, qu'il place dans le genre gothique, il écrit : « Je ne sais si je me trompe, mais qui dit gothique dit presque infailliblement un mauvais ouvrage. »

Il pousse jusqu'à l'absurde son horreur du gothique ainsi défini. Il traite le palais de Venise avec autant de sans-gêne que les Romains d'aujourd'hui : « ...C'est un vieux vilain logement... Il fallait que Rome fût encore une vilaine ville, au XVe siècle, puisque l'on n'eut pas de plus belle habitation à donner à Charles VIII »... (lettre XLI). Et il juge presque aussi sévèrement la *Cancelleria* de Bramante.

honneur, ou grief, de maintes pensées qui ne sont pas de lui.

Si M. Chuquet croit, et n'est pas seul à croire, que la « théorie du milieu » a été « trouvée » par

Quant au palais des Doges, à Venise : « C'est un vilain monsieur, s'il en fut jamais, massif, sombre et gothique, du plus méchant goût » (26 août 1739). Et *San Marco* : « C'est une église à la grecque, basse, impénétrable à la lumière, d'un goût misérable..., couverte de sept dômes revêtus en dedans de mosaïques à fond d'or, qui les font ressembler bien mieux à des chaudières qu'à des coupoles. » (*id.*)

En revanche, il est une seule œuvre qu'il ose comparer à Saint-Pierre de Rome, c'est la fontaine de Bernin, sur la place Navone !

Ses jugements sur les peintres et les sculpteurs ne sont pas moins singuliers. A propos des fresques de Giotto à l'Arena, il écrit : « Ce grand maître, si vanté dans toutes les histoires, ne serait pas reçu aujourd'hui à peindre un jeu de paume... » ; et il trouve une autre fresque de lui « peinte du même goût de barbouillage dont je vous parlais tout à l'heure ».

Dans les fresques de Mantegna aux *Eremitani* il voit le « méchant goût du siècle », et juge d'ailleurs qu'avant Raphaël, en dehors de Léonard et de Michel-Ange, « tout le reste jusqu'alors était mesquin, roide et barbare (*) » (lettre XLIII).

(*) Il trouve Giovanni Bellini curieux seulement comme un exemple de mauvais goût. Il se moque des portes du *Baptistère* à Florence, et ne daigne même pas en nommer les auteurs. Dirai-je encore que Turin lui « paraît la plus jolie ville de l'Italie » parce que les rues en sont alignées au cordeau, et qu'on n'a point, comme à Rome, « le désagrément d'y voir des chaumières à côté des palais... »? (let. LV.)

Beyle, il fait tort ainsi aux auteurs dont Beyle s'était nourri, à Montesquieu, à l'abbé Dubos, et à maint autre philosophe, historien ou critique du XVIIIe siècle. Il est plus téméraire encore d'écrire : « Un des premiers, Beyle... compare [Michel-Ange] à Dante, » quand on trouve déjà chez le vieux Vasari cette même comparaison, et, après Vasari, un peu partout.

Si M. Chuquet applique à Stendhal des éloges qu'il ne mérite guère, il lui fait en revanche des critiques qui se trompent d'adresse : « Là, comme ailleurs, il s'abandonne à sa fantaisie, et d'emblée, sans prendre le temps d'asseoir son opinion, sans craindre de se démentir,... tranche sur toutes choses [1]. » Et, comme preuve, M. Chuquet cite trois jugements typiques de Beyle, sur Masolino

Mais il est loin d'accepter Michel-Ange lui-même et tout son génie ; c'est pour lui « un mauvais, mais un terrible dessinateur » (*id.*), et, s'il sent assez bien la voûte de la Sixtine, il juge sévèrement le *Moïse*, qui sera, au dire de Stendhal, l'une des deux ou trois œuvres modernes seules capables de rivaliser avec les antiques. « Toute cette statue, écrit de Brosses, est belle et savante à la vérité ; mais, ainsi que presque tous les ouvrages de Michel-Ange, rude et sans goût » (lettre XLV).

Je me garderai de conclure que, pour avoir d'autres préférences, de Brosses jugeait plus mal que nous. Mais véritablement, si son goût n'est plus le nôtre, il n'est guère davantage celui d'Henri Beyle. L'*Histoire de la Peinture* aura d'autres inspirateurs.

1. P. 258.

« qui, dans sa sécheresse a pourtant du *grandiose* », sur Benozzo, remarquable par « la majesté des édifices, l'aménité des paysages, l'originalité des idées vraiment gaies et pittoresques, une imitation naïve et vive de la nature, une vérité qui frappe », enfin sur Botticelli, « dont les figures de petite proportion rappelleraient le Mantègne si les têtes avaient plus de beauté ». Or ces trois jugements ne sont pas de Beyle, mais du docte Lanzi [1] ; Beyle les a copiés servilement et sans y rien ajouter de son cru.

Un peu plus loin, M. Chuquet s'étonne que Beyle ait osé dire : « Cimabué a rendu assez heureusement le fier et le terrible », ou bien encore : « Giotto fut destiné par la nature à être le peintre des grâces [2]. » Beyle nous paraîtra plus excusable, si nous savons qu'ici encore il n'a fait que résumer ou copier son maître Lanzi [3]. Les paradoxes, la légèreté et la fantaisie, où l'on a cru retrouver sa manière habituelle, doivent être imputés au vieil érudit florentin.

C'est assez montrer que l'étude de M. Chuquet laisse intacte la double question que nous nous sommes posée : l'histoire et l'origine du livre de Stendhal.

1. On pouvait le soupçonner, rien qu'à les lire ; on n'y reconnaît guère le tour et le style de Stendhal.

2. M. Rosenthal s'est rencontré avec M. Chuquet pour reprocher à Stendhal cette opinion saugrenue, — qui n'est pas de lui.

3. I, 61-63.

***

Cette longue revue de tous ceux qui ont critiqué l'*Histoire de la Peinture* ne nous a guère instruits. Elle n'aboutit qu'à des conclusions négatives. Peu, très peu ont apporté sur le livre quelque jugement sérieux, personne un commentaire suivi, complet, et probant. Le livre a été peu lu, et ceux qui ne l'ont pas tout à fait négligé l'ont feuilleté avec distraction.

Mais surtout, — et c'était là ce que nous leur demandions, — aucun critique n'a su ou voulu répondre à une question bien naturelle pour un pareil livre : quelles en furent la genèse et les sources ? De Crozet à M. Chuquet, aucun ne nous a appris où Beyle avait emprunté la matière de son livre, et comment il en avait tiré parti. Après les avoir tous lus, nous ne pouvons pas même citer le nom d'un seul auteur [1] dont Beyle ait dû faire usage.

Si pourtant : parmi tant de stendhaliens, un seul critique, un Italien, que nous n'avons pas toujours eu l'occasion de louer pour son exactitude ou sa compétence, a écrit, incidemment, à propos de l'*Histoire de la Peinture*, une phrase d'une vérité singu-

1. Sauf Vasari et Condivi, nommés par M. Chuquet, et avoués par Stendhal.

lière. Au milieu de deux pages assez confuses sur le livre de Beyle, M. Raffaello Barbiera [1] a eu le mérite de dire : « *L'Histoire de la peinture en Italie*, malgré ses hérésies, est nourrie de l'œuvre d'un jésuite : *la storia pittorica dell' Italia*, de Luigi Lanzi. Stendhal tira de cette mine beaucoup de renseignements : lui-même l'appelle « un guide sûr. » M. Barbiera sait-il lui-même combien son renseignement a de portée ? S'il l'avait su, n'en aurait-il pas tiré plus grand parti [2] ? N'importe, dans le néant de la critique, laissons à M. Barbiera tout le mérite de sa découverte, et soyons-lui reconnaissants. Il est le seul à nous avoir nommé une des sources du livre de Stendhal, la plus importante [3]. Nous pourrons négliger désormais, dans

1. *Figure e Figurine del secolo che muore*, Milano, Treves, 1899. Voir le chap. : *Stendhal in Italia e Matilde Dembowsky*, p. 60.

2. Nous croyons plutôt qu'il n'a fait qu'utiliser une indication donnée par Beyle dans son appendice, où il nomme Lanzi. Accordons encore à M. Barbiera qu'un coup d'œil rapide (il travaille vite) donné à Lanzi lui aura fait soupçonner que Beyle s'est beaucoup servi de son livre. Mais s'il avait regardé de plus près, et vu l'étendue des plagiats de Beyle, il n'aurait pas gardé pour lui un secret si piquant.

3. M. T. de Wyzewa a rendu compte du livre de M. Barbiera en deux articles du *Temps* (29 juillet et 7 août 1899). Ils sont pleins d'erreurs diverses, celles de M. Barbiera, et celles qu'y ajoute M. de Wyzewa. Voici comme il interprète, en faussant le nom de Lanzi, la révélation de l'érudit milanais :

« L'*Histoire de la peinture en Italie*... n'était, chose cu-

le travail que nous entreprenons, tout ce qu'on a écrit sur l'*Histoire de la Peinture*. Pour notre objet, rien n'en doit être retenu [1]. Mais il ne faudra point oublier l'indication de M. Barbiera.

rieuse, qu'une adaptation de l'ouvrage d'un jésuite italien, le père Luigi Lauri. Mais Stendhal avait une manière à lui d'adapter les ouvrages étrangers, et l'on sait que, dans celui-là en particulier, il a introduit, à propos des sujets religieux représentés par les peintres, une foule de plaisanteries... choquantes, répugnantes, et d'un mauvais goût voltairien par trop accentué. »

1. Aussi ne parlerai-je pas ici du jugement rapide, mais qu'il serait si intéressant de discuter, où M. Faguet condamne l'*Introduction* de la *Peinture*. (*Politiques et moralistes du* XIXe *siècle*, 3e série, Paris, Lecène et Oudin, 1903, 1 vol. in-12. Cf. dans la *Littérature française* de PETIT DE JULLEVILLE un passage du même auteur, VII, 651-652). Je ne veux faire dans cette étude ni l'apologie ni le commentaire du livre de Stendhal.

I

COMMENT STENDHAL S'EST PRÉPARÉ A LA CRITIQUE D'ART

Ce n'est pas le jour où son auteur en conçoit clairement la première idée qu'un livre commence à naître. Le germe en est depuis longtemps formé ; les principaux éléments qui plus tard le composeront se sont lentement rassemblés dans l'esprit de l'écrivain ; et seulement quand ils sont assez nombreux et assez mûrs, vient la pensée de les mettre en œuvre.

Aussi commencerons-nous l'histoire du livre de Stendhal bien avant le jour où nous voyons apparaître pour la première fois dans son journal le titre du futur ouvrage. D'ailleurs cette lointaine préparation nous expliquera pour ainsi dire à l'avance tous les défauts de l'*Histoire de la Peinture* : sachant ce qu'il savait, Stendhal

ne pouvait faire autre chose que ce qu'il fit [1].

Sous prétexte que sa mère « avait eu un rare talent pour le dessin », on fit faire de bonne heure à Henri Beyle des yeux de profil et de face, des oreilles, des nez. Puis il peignit à la gouache. Puis un maître plus savant lui permit de dessiner « à la bosse », et il eut la gloire d'obtenir un prix [2]. Rien d'ailleurs ne nous assure qu'il fût doué de bien particulières dispositions.

C'est vers cet âge qu'il éprouva sa première impression d'art, en face d'un tableau où l'on voyait une montagne, des arbres, un ruisseau, et surtout « trois femmes presque nues »... qui « se baignaient gaiement... C'était un mélange de sentiments tendres et de douce volupté », nous dit-il. Il est

1. Il peut être utile de rappeler ici quelques circonstances de sa vie.

Né en 1783 à Grenoble, dans une famille aisée et bourgeoise, il reçoit une éducation soignée ; élève de l'École Centrale, il se prépare à l'École Polytechnique. En 1800, il va passer quelques mois à Paris, et part ensuite pour Milan, au milieu de l'armée de réserve. Employé dans les bureaux de Pierre Daru, puis sous-lieutenant de dragons, il passe deux années à Milan, Bergame, Brescia, parcourant la Lombardie et le Piémont. Puis il donne sa démission. En 1802, il revient à Paris vivre de la vie d'un étudiant. En 1806, il reprend du service, mais cette fois dans l'intendance. Il voit l'Allemagne, l'Autriche, Moscou. Auditeur depuis 1810, il reste sans emploi en 1814. Il s'exile alors à Milan, où il vivra jusqu'en 1821.

2. Cf. Henri Brulard, *passim*.

permis de croire que, dans ce premier émoi, entrait peu l'admiration du beau.

Plus tard, au début de sa vie parisienne, quand il ne savait trop comment employer les loisirs qu'il s'était donnés, il fut au Louvre élève de l'Académie de Regnault. Nous pouvons supposer, puisqu'il ne nous dit pas le contraire, qu'il y fut un disciple obscur, et sans doute fugitif. Il semble n'avoir tiré de l'enseignement de ce peintre si froid ni beaucoup de science ni un goût bien vif pour la peinture [1].

Là se bornèrent apparemment, et à jamais, ses études pratiques. Rien ne prouve qu'il en ait, sa vie durant, tiré quelque parti [2].

Son éducation théorique fut-elle alors plus complète ?

En montrant Paris au jeune provincial, on l'avait mené au musée du Louvre ; madame Cambon l'y conduisit un jour, dans une promenade familiale, mais cette femme d'esprit l'intimidait fort,

1. Il sera d'ailleurs plus tard grand ennemi de l'école de David.

2. C. Stryienski possédait une caricature, portrait en pied d'un Romain, faite après 1830, au crayon et à l'aquarelle ; on l'attribue à Beyle. Dans le manuscrit d'*Henri Brulard* on trouve, de la même main, le portrait (la tête seulement) de Filippo Caetani. Si ces peintures sont l'œuvre de Beyle, elles prouvent plus d'observation minutieuse et de bonne volonté que de talent. L'expression y est cherchée avec assez de bonheur, mais le dessin reste hésitant, le modelé un peu timide, et péniblement amené.

et il ne nous dit pas qu'il ait regardé les tableaux.

Vint son premier voyage d'Italie. Il partit, rêvant gloire, amours, mais songeant peu à la peinture.

Il nous raconte bien qu'à Ivrée le *Matrimonio Segreto*, joué par une mauvaise troupe de province, lui découvrit la beauté musicale. Brera, Sainte-Marie des Grâces, ou le *Monastero Maggiore* lui donnèrent-ils aussi la révélation de la peinture ? Il ne s'en est pas souvenu.

Pourtant une phrase de son *Journal d'Italie* [1] nous permet de conclure qu'il ne négligea point les musées : « Je me faisais un grand sujet de reproche de n'avoir pas vu l'Ambrosienne autrefois pendant mon premier séjour à Milan. » Croyons donc qu'il avait bien vu le reste. Et comme il admirait de tout son cœur tout ce qu'il voyait, entendait, ou même mangeait en Italie, sans doute fut-il enthousiaste des tableaux. Mais ce jeune homme de dix-sept ans, d'ailleurs fortement distrait, n'arrivait pas devant eux assez préparé pour s'instruire beaucoup.

Le fait est qu'il nous en nomme un seul : c'était un « Ganymède », qui se trouvait derrière son lit, dans la petite chambre où il logeait, *casa Bovara*. Ce tableau, « à jamais sacré » pour lui, n'était apparemment point un chef-d'œuvre.

A son retour d'Italie, il pouvait donc connaître,

1. *Journal d'Italie*, publié par Paul Arbelet, Calmann-Lévy, 1911, p. 149.

de la technique du dessin, ce qu'en sait un bon élève qui a, comme tout le monde, dessiné d'après la bosse, et de l'histoire de l'art, ce qu'en soupçonne celui qui a parcouru, sans préparation, les salles de plusieurs musées avec des femmes aimables.

Il mène à Paris une vie d'« artiste » : entendez seulement qu'il s'exerce à jouer la comédie, dans l'espoir de l'écrire plus tard. Mais il s'habituait ainsi à observer les attitudes et les physionomies. C'était indirectement se préparer à juger les tableaux, ou du moins, dans les tableaux, ce qu'il sentira le mieux, l'expression. Aussi le voyons-nous mêler la peinture à l'art dramatique : un jour il trouve dans Talma « une attitude et une figure de Raphaël », un autre jour c'est mademoiselle Duchesnois qui lui paraît aussi « digne de Raphaël. » Jugements banals et poncifs, qui prouvent seulement une certaine préoccupation des choses de l'art. C'est assez pour se former.

Et sans doute il se forme tous les jours ; les musées de Paris lui deviennent plus familiers[1]. Il

1. Je trouve dans ses manuscrits ce passage inédit, probablement écrit en l'an XI : « Je m'étais rappelé d'une (*sic*) figure de Raphaël que j'avais vue il y a une dizaine de jours ; j'y avais beaucoup réfléchi ; je l'ai revue aujourd'hui ; j'ai remarqué que mon imagination m'avait forcé tous les traits. » (Bibl. de Grenoble, vol. 27.) Donc Beyle allait, retournait au musée, et méditait dans l'intervalle sur ses souvenirs.

faut se rappeler qu'ils étaient alors riches de tout ce que les armées de Bonaparte y avaient apporté : occasion unique et à jamais perdue d'étudier au musée du Louvre les chefs-d'œuvre de tous les musées d'Europe.

Croyons que Beyle en profita [1].

L'éducation des yeux et du souvenir, ainsi acquise à Paris, Beyle va la perfectionner de deux manières, pendant les années qu'il passe à parcourir l'Europe avec la Grande Armée. L'ambition le préoccupe assez peu ; ses voyages militaires ne sont guère qu'une recherche errante de sensations ; il pourra donc continuer son apprentissage d'amateur du beau.

D'abord d'autres musées lui sont révélés. Les Corrège de Dresde [2] l'émeuvent. Mais nous n'avons

1. Il parle déjà volontiers et souvent du Corrège et de la « grâce corrégienne » ; il discute les sujets du « divin Raphaël » (*Corr.*, I, 158-9) ; il connaît le Poussin, Jules Romain, et prétend les juger ; il ose critiquer telle « croûte » du musée. La préoccupation des arts est chose assez rare en France, chez un jeune homme qui n'est pas lui-même artiste, pour qu'on puisse, chez Beyle, la remarquer comme une disposition notable.

2. Leur souvenir dans *Henri Brulard*, 286, et l'*Hist. de la Peint.*, 95, note, et 103, *id.*

Beyle est à Dresde en juillet 1813 (*Corr.*, I, 405-6) ; il est venu y chercher «les arts et la solitude». Il écrit un peu plus tard dans son *Journal d'Italie* (315) : « A Dresde, malgré moi, mon attention était trop distraite pour bien voir les tableaux du Corrège et de Mengs. » Enfin on pourra

guère d'autre indication sur les visites qu'il dut faire aux galeries d'Allemagne ou d'Autriche.

Le second enseignement, plus décisif sans doute, qu'il reçoit dans ces voyages, c'est celui de la nature : il apprend à la voir. Assez de paysages, de tout caractère, assez de tableaux de genre, de tableaux d'histoire passent ainsi devant ses yeux, vivants et réels, pour former son goût, peupler son imagination, exciter en lui l'amour du pittoresque. Sa sensibilité s'avive, il s'habitue à réfléchir sur ce que voient ses yeux, il apprend à regarder finement. Les couleurs et les formes vraies sont alors ses institutrices.

Et ceci n'est point une simple induction. En 1812, l'incendie de Smolensk lui paraît « un si beau spectacle » qu'il brave les obus des Russes et risque de manquer un dîner unique pour l'aller voir [1].

Un jour de mai il découvre, aux environs de Bautzen « un paysage enchanteur, *digne de Claude Lorrain*... Le premier plan est formé des arbres les plus aimables, distribués en groupes irréguliers dans une prairie. » Il s'exerce à analyser un tableau.

Deux jours plus tard, c'est la bataille qu'il contemple en spectateur et en artiste [2].

lire à l'Appendice quelques études faites par lui sur ces tableaux du Corrège.

1. *Corr.*, I, 381.

2. *Corr.*, I, 398 et suiv.

Une autre fois, le tableau est plus restreint et plus modeste. Il se trouvait « disposé à étudier l'expression » : il étudia celle d'un corbeau qui se mourait dans les eaux d'une rivière allemande ; c'était « une belle image de la mort » ; « toute l'attention de ma sensibilité tournée vers l'expression, j'ai vu s'anéantir la vie de ce pauvre corbeau [1]. »

Expériences variées, précises, utiles à coup sûr pour former l'œil et l'esprit de l'amateur. Au moins ont-elles l'avantage d'être libres, personnelles, dépourvues des préjugés de l'École. Beyle voit les choses, avant le livre.

Ainsi, pendant les dix années qui suivent son retour de Milan, quelques exercices préliminaires, pour ainsi parler, préparent Stendhal à la critique d'art ; il *voit* beaucoup de tableaux peints, et aussi beaucoup de tableaux réels ; il aime à regarder ; il perfectionne ses sensations.

Mais n'a-t-il point de connaissances précises en fait d'histoire de l'art ? Il cite Raphaël, Claude Lorrain : cela ne suppose encore ni beaucoup de science ni un goût très personnel. S'est-il donc contenté de parcourir dans les musées les étiquettes des tableaux, ou bien a-t-il commencé d'étudier les critiques, théoriciens ou historiens de la peinture ? Qu'a-t-il lu ?

Fort peu de choses, semble-t-il. Pourtant, en 1807, en pleine campagne, on lui a prêté les œuvres

1. *Corr.*, I, 291.

de Raphaël Mengs, dont il a la faiblesse ou la modestie d'admirer non seulement les livres, mais les tableaux : « c'est superbe », écrit-il à sa sœur [1]. Peut-être ne fit-il alors que feuilleter quelques pages ; mais il achètera l'ouvrage en 1813, à Milan, et le lira alors avec plaisir [2].

De sa culture esthétique, de son expérience et de sa science, voilà à peu près tout ce que nous pouvons recueillir, avant son second voyage d'Italie.

Ce voyage, rêvé par lui pendant dix ans [3], et accompli enfin en 1811, marque pour Beyle un moment décisif : c'est à Milan qu'un jour de désœuvrement va naître l'*Histoire de la Peinture.*



A la fin de 1810 Beyle habite, à Paris, un appartement « orné de charmantes gravures ». Il a « une vue superbe » de sa fenêtre ; il regarde longuement « le coucher du soleil au travers de la pluie et de gros nuages déchirés par un vent de tempête ».

1. *Corr.*, I, 291.

2. *Jour. d'It.*, 306, 320. Sans doute, avant 1811, avait-il lu aussi Winckelmann, qu'il cite deux fois dans ses journaux d'alors.

3. Voir mon introduction au journal de 1811, *Jour. d'It.*, 53-56.

Beyle est de ceux pour qui le monde extérieur existe ; il se plaît à n'entourer ses regards que d'images pittoresques et choisies [1].

A lui voir l'âme si bien préparée, nous pouvons donc supposer, sans impertinence, qu'il ira en Italie, comme tout le monde, pour y faire un pèlerinage de beauté. Détrompons-nous : les œuvres d'art sont là-bas ce qui l'attire le moins.

Il écrit dans son journal [2] : « Nous sommes convenus, Crozet et moi, qu'il fallait étudier le caractère de la nation... Nous allons en Italie pour étudier le caractère italien : connaître les hommes de cette nation en particulier, et, par occasion, compléter, vérifier, etc., ce que nous croyons savoir de l'homme en général.... »

Aller en Italie pour y faire de la psychologie, voilà un dessein nouveau autant que louable, mais singulier dans un homme qui reviendra de son voyage avec l'ébauche d'une *Histoire de la Peinture*. C'est assez prouver qu'en partant pour Florence et Rome, Stendhal n'était rien moins qu'un amateur passionné.

Il va donc lire *Corinne* avant son départ, non pour les développements emphatiques où madame de Staël croit décrire les monuments de Rome, mais

1. Jadis il avait vécu « en face de la belle colonnade » de Perrault, et il passait « des soirées entières à contempler des étoiles brillantes se couchant derrière le fronton du Louvre. » (*Corr.*, 1, 368.)

2. *Jour. d'It.*, 9 mars 1811, p. 60 et suiv.

pour ses études de psychologie ; il va lire Alfieri, afin d'y recueillir « quelques aperçus sur le caractère italien » ; il va lire Duclos [1], qui ne se mêle guère de parler beaux-arts. Et Lalande suffira pour le guider dans les églises, les palais et les musées.

Il serait sans doute excessif de prétendre que Beyle ne songe point du tout aux arts : ils doivent être la distraction, mais non le but de son voyage, un délassement, nullement une étude. Pour réserver à leur jouissance toute la fleur d'une première impression, il évite de lire les phrases qui lui gâteraient « les sentiments que Saint-Pierre ou la position de Florence peuvent... donner ; » et il se félicite que Duclos ne dise mot « de la grâce du Corrège, et de la simple et divine physionomie des vierges de Raphaël [2]. » Ce qu'il demande aux arts en effet, c'est le fin et vif plaisir du dilettante, non pas le savant intérêt de l'érudit ou du critique. Pour celui-ci, des études, une préparation sont nécessaires. Pour l'autre, il n'est rien de tel que la fraîcheur de l'ignorance.

Et voilà pourquoi, tandis que Beyle se prépare en lisant, et la plume à la main [3], à l'objet sérieux de son voyage, l'étude du caractère italien, il ré-

1. *Voyage en Italie.*

2. *Jour. d'It.*, 61, 64.

3. C'est alors qu'il annote *Corinne.* (Voir mon étude de la *Revue Bleue*, 30 décembre 1911 : *En lisant Corinne.*)

serve aux émotions de l'art toute la naïveté d'une âme que nulle science indiscrète n'obsède.



En septembre 1811, Beyle est en Italie : il n'a plus que quelques semaines pour transformer l'amateur sensible et ignorant qu'il est encore en cet historien de la peinture italienne qu'il va devenir.

Il arrive à Milan le 7 septembre, il en repart le 22. Si deux semaines peuvent suffire pour en étudier musées et églises, au moins faut-il les employer. Beyle promène Angela Pietragrua dans les salles de Brera, très occupé de faire des traits d'esprit en mauvais italien. S'il y retourne seul le surlendemain, il ne pense, en regardant les tableaux, qu'au rendez-vous qu'il a manqué [1]. Et il semble qu'il en fut toujours ainsi. Passa-t-il dans les musées et les églises tous les intervalles de ses tendres conversations ? Il ne nous le dit pas ; mais nous comprenons bien qu'il n'y pouvait porter qu'une âme nerveuse et distraite.

Nous l'apercevons un jour, cherchant « les peintures à fresque d'Appiani » à San Fedele [2]. Un autre jour, il semble pris par le désir de tout voir

1. 10 et 12 septembre : voir *Jour. d'It.*, 139-140, 153.
2. *Id.*, 130-131.

à la fois, « ... l'Ambrosienne, la Cène de Léonard, Saint-Celse, etc... » [1] C'était mettre bien de la hâte. Aussi n'y trouva-t-il nul plaisir. De la *Cène* il ne dit rien. Une cariatide à l'entrée de Saint-Celse a seule retenu son attention. Quant à la bibliothèque Ambrosienne, qui lui offrait les cartons de l'*École d'Athènes*, de Raphaël, des dessins et des tableaux de Léonard, le plus délicieux des Botticelli, sans parler du reste, Beyle n'a pour elle que mépris : « Cette bibliothèque ne m'offre pas le plus petit intérêt », écrit-il d'un air piqué.

Beyle semble aussi pressé, aussi dédaigneux que le plus vulgaire des touristes. Mais à Milan l'amour est son excuse. Ses études d'art, on s'en aperçoit, y furent contrariées et superficielles.

Avec moins de distraction, il visite Bologne. Il y voit force palais, force galeries de tableaux. Ses jugements y ont du moins le mérite de la simplicité ; il ne faut leur demander ni vues nouvelles, ni la preuve de connaissances profondes. Il sait discerner que le Guide a plus de grâce que de couleur, tandis que les Vénitiens sont au contraire excellents coloristes. Mais il s'efforce sans succès de prendre goût aux tableaux des Carrache. Il les trouve trop noirs, et n'arrive que péniblement à y sentir « de la grandeur [2]. » Dans toutes ces toiles, ce qu'il re-

1. *Jour. d'It.* 148.
2. *Id.*, 182-184.

cherche encore essentiellement, ce sont de jolies têtes de femmes.

D'ailleurs pas un mot des bas-reliefs de San Petronio, ni des sculptures de San Domenico. Beyle, dont l'ignorance se laisse guider par son domestique de place, n'a d'yeux, comme ses contemporains, que pour les peint resde l'École Bolonaise [1].

Il ne prétendit sans doute pas connaître Florence en deux jours : arrivé le 26 septembre, il en partait le 28 [2]. Il vient surtout y recevoir, sur les tombes de Santa-Croce, l'émotion héroïque des grands souvenirs.

Rapide comme un voyageur de l'agence Cook, il a néanmoins le temps de visiter le musée d'his toire naturelle, à qui seul il consacre une page et demie de son journal, Santa-Maria Novella, où il ne trouve « rien de remarquable [3] », l'église *del Carmine*, le palais Pitti, où il ne cite qu'une marine de Salvator Rosa, les Offices, les jardins Boboli.... Il distribue à la hâte l'éloge et le blâme, et

1. On peut se demander s'il revit Bologne avant de publier son *Histoire de la Peinture*. Il parle longuement de cette ville dans *Rome, Naples et Florence*, ce qui n'est point une preuve. Les dates que nous connaissons de son voyage de 1816 dans l'Italie centrale ne permettent guère de supposer un séjour à Bologne, fût-il même tout à fait bref.

2. *Jour. d'It.*, 193-219.

3. Pourtant, dans l'*Histoire de la Peinture*, il se rappellera les « têtes charmantes » du Paradis d'Orcagna (p. 71).

se plaint que les peintres italiens ne sachent pas donner assez d'expression à leurs figures. Il admire pourtant le *Brutus* de Michel-Ange. Mais il déclare que « tout homme sensible aux arts ferait deux cents lieues avec plaisir pour voir un tombeau » de Canova.

De tels jugements font déjà deviner assez bien les goûts et la sensibilité de Beyle, en 1811. Mais nous avons mieux encore.

Pour pénétrer jusqu'au fond l'âme d'un dilettante, il suffirait de connaître quelle œuvre, entre toutes les autres, a su lui donner la grande émotion, l'extase suprême, que l'amour seul peut égaler. Beyle était assez sensible aux arts pour éprouver une jouissance pareille. Or c'est à Florence qu'il va recevoir la révélation parfaite de la beauté. Il nous raconte longuement cette heure inoubliable. Nul aveu n'est plus précieux.

Beyle regardait des tableaux depuis tantôt douze années. Il avait vu réunis au Louvre les plus sublimes chefs-d'œuvre qui sont aujourd'hui dispersés dans tous les musées d'Europe. Mais il n'avait pas encore senti la grâce. Il en fut touché, et par deux fois, le 26 septembre 1811, dans l'église de Santa-Croce. Ce fut d'abord dans la chapelle des Nicolini, que pas un touriste ne se fait ouvrir aujourd'hui ; ce fut ensuite en face d'un tableau des bas-côtés, maintenant aux Offices, et devant lequel chacun passe indifférent. Beyle y goûta d'exquises délices. Il nous les avoue sincèrement, naï-

vement, dans une page de son journal écrite une heure après, sous l'immédiate dictée de son cœur, comme il disait lui-même.

Les auteurs de ces œuvres mémorables, qui attendrirent enfin un homme resté à demi insensible devant les chefs-d'œuvre de tous les siècles de la peinture, c'étaient le Volterrano et le Bronzino.

« ... deux tableaux... qui ont produit sur moi la plus forte impression que m'ait jamais donnée la peinture... Mon Dieu, que c'est beau ! A chaque détail..., l'âme se sent ravir de plus en plus. On est sur le chemin des larmes... Mon admiration pour la Sainte Cécile, la Madone della Sediola, la Madone du Luxembourg, la Léda du Corrège, n'est jamais allée jusqu'au ravissement. J'ai trouvé cette sensation hier devant les quatre sibylles peintes par Volterrano... Je n'en puis rien dire d'assez fort. C'est grandiose, c'est vivant, ça paraît la nature en relief ; l'une... a cette grâce qui jointe au grandiose me rend sur-le-champ amoureux [1]. »

1. Il faut croire que cette impression fut durable, car nous la retrouvons dans *Rome, Naples et Florence*. C'est son journal même, seulement plus *écrit* (p. 206-207) :

« Je l'ai prié [un moine] de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du *Volterrano*. Il m'y conduit et me laisse seul. Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles de Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait... Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour

Il croyait ne rien trouver d'aussi beau, quand on lui fit voir un « Tableau des Limbes [1] ».

« *Je fus touché presque jusqu'aux larmes.* Elles me viennent aux yeux en écrivant ceci. Je n'ai jamais rien vu de si beau. Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes. Toutes les figures sont charmantes et nettes, rien ne se confond. La peinture ne m'a jamais donné ce plaisir-là... Mon Dieu, que c'est beau !

» Je fus tout ému pendant deux heures. On m'avait dit que ce tableau était du *Guerchino* (*sic*) ; j'adorais ce peintre au fond du cœur. Point du tout ; on me dit deux heures après qu'il était de Agnolo Bronzino, *nom inconnu pour moi* [2]... »

Préférer à tous les peintres le Volterrano et le

ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa-Croce, j'avais un battement de cœur... ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. »

1. *Le Christ aux Enfers* du Bronzino, aux Offices. Beyle n'a pas plus oublié ce tableau que les fresques du Volterrano. Il raconte dans *Rome, Naples et Florence* (232) que les deux filles de son hôtelier l'ont frappé par leur beauté : « On dirait que le Bronzino a dessiné d'après elles ses figures de femmes, dans son fameux tableau des *Limbes*, si méprisé des élèves de David, mais qui me plaît beaucoup, comme éminemment toscan. » Et il ajoute en note : « Alors à Santa-Croce, et transporté depuis à la galerie de Florence, comme peu décent dans une église. »

2. *Jour. d'It.*, 199-201.

Bronzino, voilà pour le goût de Stendhal ; confondre la manière du Guercino et du Bronzino, et ignorer même ce nom, voilà pour ses connaissances d'amateur.

La suite de son voyage ne fut pas moins précipitée. Il ne donna guère que quatre jours à Rome [1]: je veux bien que ce soient quatre jours d'enthousiasme, mais d'enthousiasme pressé. C'est alors qu'il écrivait à sa sœur Pauline : « Je me porte bien, et j'admire. J'ai vu les loges de Raphaël ; et j'en conclus qu'il faut vendre sa chemise pour les voir quand on ne les a pas vues, pour les revoir, quand on les a déjà admirées. »

Est-ce tout ce qu'il visita dans Rome ? Sans doute donna-t-il un coup d'œil à la Sixtine, mais il oublie d'en parler. Et il avoue lui-même qu'il n'a bien vu que Saint-Pierre [2].

Son voyage à Naples ne lui montra que les tableaux de la nature, et ceux des mœurs, qui l'intéressèrent davantage.

1. Parti de Florence le 28 septembre, il arrive à Naples le 5 octobre.

2. Sur ce séjour, voir *Jour. d'It.*, 223-235 (mais ce sont des impressions écrites après un intervalle de deux années), et la lettre à Colomb datée du 11 novembre 1825, qui n'est en réalité qu'un chapitre de voyage, destiné peut-être à une réédition de *Rome, Naples et Florence*. On y retrouve, pour une grande part, les impressions de Beyle à sa première visite.

A la fin d'octobre, il se retrouvait à Milan. Il y faisait encore quelques visites d'art [1], allait voir la copie de la Cène, faite par Bossi, admirait ailleurs une figure de Jules-César Procaccini, et quittait l'Italie au commencement de novembre.

En deux mois, il avait traversé la Lombardie, la Toscane, Rome et Naples ; il avait recherché les théâtres plus que les musées, étudié le caractère italien plus que la musique et la peinture, et aimé Angelina Pietragrua plus que l'art et que la psychologie.

C'est assez dire que ce voyage ne put donner à Beyle que des leçons légères et brèves. Il nous a montré lui-même que pourtant il en avait encore besoin.



Nous venons de suivre Stendhal sur le terrain même de ses études : l'observer en face des tableaux, c'était le moyen le plus sûr d'apprécier son goût, et de mesurer sa science.

Trois textes de lui vont maintenant nous montrer en raccourci ses connaissances et sa méthode.

Il est encore en Italie [2], le 19 octobre 1811,

1. Il prend goût à un tableau de Giotto, et à un autre de Mantegna ; il se forme. (*Jour. d'It.*, 294-295.)

2. Mais non à « Milan » d'où il date faussement sa lettre. Le 19 octobre, Beyle est à Ancône.

quand il écrit à sa sœur Pauline (*Corr.*, I, 373-375) :

« Si ton goût t'y porte, tu augmenteras les plaisirs de ton voyage d'Italie en lisant d'avance les vies de Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, le Titien, Guido Reni, le Dominiquin, Léonard de Vinci, Annibal Carrache.

» Avec les vies de ces huit hommes, qui ont vécu de 1460 à 1560, tu en sauras assez. Ces vies ont été écrites avec beaucoup d'autres par un peintre contemporain nommé Vasari [1]. Ne t'empoisonne pas des bêtises d'un nommé Cochin ; lis, au contraire, les discours de sir Josuah Reynolds, peintre de Londres [2]. »

1. Croyons que par étourderie seulement Beyle fait du Guide un contemporain de Michel-Ange, et de Vasari le biographe des peintres bolonais. Mais qui sait ? Je serais porté à croire qu'il n'avait pas lu encore Vasari ; il l'achètera quelques jours plus tard.

2. Nous retrouverons Reynolds au cours de cette étude ; disons ici un mot de Cochin. Cet auteur était alors fort estimé ; Beyle a le bon goût de le mépriser comme il le méritait. (Je ne parle, naturellement, que de son livre.)

Le *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, par M. COCHIN, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, Graveur du Roi, Garde des dessins du Cabinet de S. M., Secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, et Censeur royal », avait paru en 1758 (Paris, 3 vol. in-8°). L'épithète de Stendhal paraît justifiée. Cochin écrit dans sa préface (XI) : « ...Il me semble que (les jugements)... que je porte ont, à peu de chose près, la certitude qu'on peut désirer dans les ouvrages de goût. »

Comme Stendhal faisait d'habitude partager ses lectures à sa sœur, on ne se tromperait guère en voyant ici une sorte de bibliographie personnelle. Mengs et Winckelmann, qu'il avait feuilletés déjà, l'on s'en souvient ; puis quelques dissertations de Reynolds ; une tentative sur Cochin, vite rebutée ; et l'intention au moins de faire plus ample connaissance avec Vasari : voilà donc toutes les études théoriques de Stendhal sur la peinture. On ne saurait dire qu'une science livresque trop abondante risquait de déformer ses impressions spontanées.

L'aveu sincère que je trouve, au milieu même de son voyage, confirme bien cette ignorance. A Bologne, le 24 septembre, il écrivait dans son journal :

« Un homme qui ne connaît pas la poésie a plus

Voici un échantillon de ces jugements : « ...Un grand tableau peint à fresque sur le mur (figures plus grandes que nature), de Léonard de Vinci : il représente la Cène, et saint Jean appuyé sur la poitrine de Notre-Seigneur. Ce tableau a de grandes beautés ; les têtes sont belles, de grand caractère, et bien coiffées ; il est bien drapé, et en général fort dans le goût de Raphaël. Il y a un défaut assez singulier : la main de saint Jean a six doigts. »

Le livre, tout entier écrit dans ce goût et avec cette intelligence, n'est guère qu'un catalogue d'œuvres d'art, détaillé surtout pour les peintures, et comprenant aussi bien les petites villes que les grandes. A peine pourrait-on y glaner quelques remarques techniques intéressantes. Le reste est prétentieux et sot.

de plaisir après avoir lu le *Lycée* de La Harpe. *J'aurais besoin d'un pareil livre pour la peinture...*

» Je me dis toujours, quand on me fait de grands éloges d'un tableau d'un grand maître : « Si je le trouvais au coin de la rue, y ferais-je attention ? »

» Je ne juge que de l'expression, de l'imagination, et du naturel [1]. »

Beyle ne pouvait reconnaître plus ingénument son inexpérience. Il s'avoue un débutant, un novice qui cherche un maître.

Enfin un troisième document, celui-ci écrit après son retour d'Italie, et expérience faite, achève de nous éclairer. Après avoir expliqué à sa sœur qu'« il y a quatre choses à observer en Italie :

» 1° L'état du sol ou le climat ;

» 2° Le caractère des habitants ;

» 3° La peinture, la sculpture et l'architecture ;

» 4° La musique » ;

il résume ainsi le résultat d'une étude qui fut seulement, on le voit encore ici, l'un des multiples objets de son voyage, et non pas même le premier :

« Quant à la peinture, j'ai eu le bonheur de me lier avec un des premiers peintres de l'Italie ; il m'a dicté la liste ci-jointe, où il m'a indiqué par des numéros le rang qu'il croit mérité par chaque peintre. . . . .

1. *Jour. d'It.*, 181. — « J'ai cru longtemps, écrit-il ailleurs, être né insensible à la sculpture et même à la peinture. » (*Id.*, 209.)

» L'ami qui m'a accompagné à Rome et *qui m'a appris à apprécier leurs chefs-d'œuvre* pense que Raphaël est le premier, le Corrège, le second, et Annibal Carrache, le troisième. Le dernier des grands peintres est Raphaël Mengs [1]... »

Cette docilité nous surprend chez un Stendhal. Il faut qu'il se sente bien faible. En bon écolier, il note studieusement la liste qu'on lui a enseignée : la nouveauté de sa science le rend dogmatique ; il croit qu'on peut donner aux plus grands peintres un rang précis, comme à des élèves qu'on classe.

Plus instructive encore cette liste même, où le nom de chaque peintre est accompagné d'un numéro d'ordre. Elle ne se trouve plus dans la lettre, mais nous la connaissons pourtant. C'est sans doute celle que placera Stendhal à la fin de son *Histoire de la Peinture* [2] ; trois pages durant s'alignent les peintres des cinq grandes écoles ; ils sont numérotés de 2 à 6 ; Luini est en troisième catégorie, Mantegna en quatrième, et Bellini en sixième ; mais Jules Romain a le second rang, Annibal Carrache et le Guide sont hors concours !

Malgré cette naïve ignorance, Beyle, à son retour d'Italie, ne semblait pas chercher beaucoup à s'instruire. Dans cette même lettre à Pauline, il

1. *Corr.*, I, 376-377. J'ignore quel est ce peintre, « un des premiers de l'Italie », et quel est cet ami ; apparemment s'agit-il du même homme.

2. P. 423-425.

lui répétait les conseils de lecture qu'il lui donnait déjà le 19 octobre ; il lui recommandait derechef Vasari [1], et il ajoutait : « Je ne connais pas de livre français relatif à la peinture et qui soit passable. On m'a parlé cependant d'un ouvrage de Félibien [2]; comme il ne m'apprendrait pas l'italien, je ne le lirai pas et je ne crois pas faire une grande perte... »

***

Tels sont les éléments personnels que Beyle recueillit, en ces années de jeunesse où il étudiait librement les arts, sans vouloir encore les enseigner à personne. C'est la part originale qu'il apportera plus tard à son livre, et qu'il avait amassée, pour le seul plaisir, au hasard de ses expéditions militaires, de ses voyages de dilettante, de ses lectures faites en amateur peu friand d'érudition. Beyle en 1812 a 29 ans ; ses études artistiques ont com-

1. En refaisant la même erreur de date ; mais, cette fois, il paraît avoir lu Vasari, qu'il juge « plein d'un bavardage extrême ».

2. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1685 et 1688, 2 vol. in-4°. — Londres, MDCCV, 3 vol. in-12.

Félibien fait l'histoire de la peinture depuis les Grecs, il l'entremêle de dissertations sur la théorie des arts, le tout sous forme de dialogues. L'ensemble est assez complet et solide ; mais je ne vois pas que Beyle en ait fait usage.

mencé depuis longtemps ; elles ne sont assurément point achevées. Poursuivies sans règles et sans but, elles ne lui ont donné ni une méthode de critique, ni des connaissances sûres et complètes. Malgré quelques vifs aperçus, il reste toujours un néophyte, pour ne pas dire un profane ; il garde la timidité des premiers débuts ; il en a encore, devant sa sœur et devant lui-même, toute la modestie.

Cette dernière lettre à Pauline fut écrite par Beyle le 8 décembre 1811.

Depuis deux mois il avait conçu le grand projet d'écrire l'histoire de la peinture en Italie depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours.

II

COMMENT STENDHAL A ÉCRIT L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE

Henri Beyle n'avait été jusque-là qu'un amateur de sensations. Comment devint-il un auteur ?

L'*Histoire de la Peinture* fut en vérité son premier livre. L'ébauche en était achevée avant qu'il songeât même à écrire les *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* [1]. Elle fut surtout le premier livre qui pour lui compta, dont il osa tirer quelque vanité et espérer quelque gloire.

Pourtant on jugerait mal la place qu'elle tint dans l'œuvre de Beyle, et surtout le genre d'attention, par conséquent la nature du travail qu'il lui a consacrés, si on ne se demandait pas tout d'abord dans quelle disposition d'esprit l'auteur avait pu l'entreprendre.

1. Qui devaient paraître dès 1814, trois ans avant l'*Histoire de la Peinture*.

Il me suffira de rappeler que, depuis son enfance, et l'on pourrait dire toute sa vie, Henri Beyle voulut la gloire, et la gloire d'écrivain ; que cette gloire, il ne l'imagina point obtenue par un livre de science, d'érudition, ou d'histoire, pas même par un roman : il rêva d'être le plus grand poète dramatique de son temps, un nouveau Molière.

Dès sa « plus tendre enfance » il voulut « être poète comique » ; il ébaucha à vingt ans une comédie, il la médita, la refit, la promena avec lui à travers l'Europe ; il la reprenait à Moscou ; il y travaillait « sérieusement » à son retour de la campagne de Russie ; il l'emportait à Milan en 1813 ; il en refaisait le plan en 1816 ; le 4 avril 1830 il en médite une refonte complète ; je ne crois pas qu'il y ait renoncé à aucun moment de sa vie ; les manuscrits de Grenoble sont remplis des versions successives de cette pièce ; il ne l'acheva jamais [1]. Peut-être, après *le Rouge et le Noir*, et surtout la *Chartreuse*, espéra-t-il obtenir grâce au roman cette gloire qu'il avait rêvée plus brillante et plus proche par le théâtre. Mais, en 1811, c'est avec *Letellier* [2] qu'il espérait passer à la postérité.

1. C'est dans les manuscrits de Grenoble seulement qu'on pourrait se faire une idée de la pièce, et de l'importance qu'elle eut dans la vie littéraire de Stendhal. Voir aussi, dans le *Journal* publié par Stryienski, p. 27, 28, 43, 45, 69, 82, 86, 92, 230, 279, 282, 285, 287, 290, 294, 369, 371, 423, 442, et appendice II.

2. M. Adolphe Brisson, en traversant Grenoble, a feuilleté les manuscrits de Beyle. Il a cru être ensuite en mesure de publier un feuilleton sur Stendhal auteur dra-

Tout autre travail, et surtout un ouvrage de compilation et de critique, ne pouvait être pour lui qu'un passe-temps, un moyen de se faire la main, une spéculation peut-être, mais jamais une œuvre digne de sa gloire future, digne même de porter son nom.

La manière dont il fabriqua, en trois mois, et dont il traita ensuite les *Vies de Haydn*, *Mozart et Métastase*, montre déjà pareil état d'esprit. Beyle ne voulut jamais prendre au sérieux cette brochure médiocre, où il avait sans scrupule traduit, amalgamé, et brouillé ensemble quelques ouvrages italiens ou allemands. Et il abandonna à la fortune, ou ne défendit que par plaisanterie, ce livre quasi anonyme, qui portait cette inscription bouffonne : « Par Louis-Alexandre-César Bombet. » On a parfois attaché trop d'importance à cette passagère distraction.

La gloire d'Henri Beyle n'était point engagée. Il prétendait conserver intact et nouveau, pour son premier succès de théâtre, un nom qu'il espérait bien rendre fameux. En attendant, il s'occupait avec sa plume et aux dépens des livres d'autrui.

Or, c'est dans la même période de vie que Stendhal travaille à l'*Histoire de la Peinture* ; celle-ci n'est encore qu'un livre de critique, et, on le verra, trop souvent une compilation ; l'*Histoire* non plus

matique (*Temps* du 7 septembre 1908). Ce n'est pas une étude définitive.

ne porte pas le nom de Beyle, mais seulement des initiales, « M. B. A. A. ».

En nous souvenant de son rêve de gloire dramatique, en nous rappelant l'exemple de *la Vie de Haydn* [1], nous serons mieux préparés à comprendre l'histoire vraie de *la Peinture.*

***

C'est un jour d'automne, l'an 1811, dans une chambre de hasard, en quelque petite rue sombre du vieux Milan, que naquit l'*Histoire de la Peinture.* « L'extravagante idée » en passa « par la tête » de Beyle, le 30 octobre, au milieu des énervements du souvenir et de l'attente, alors qu'il voyait avec inquiétude le perruquier, dont la boutique était en bas, suivre Angelina Pietragrua qui sortait de chez lui. Il était à la fin de son voyage en Italie ; sa sensibilité se trouvait fort excitée par le café, le plaisir des arts, les doutes, les exaltations et les joies d'un nouvel amour ; une maîtresse avare

1. La question des plagiats de Stendhal dans les *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* a été amplement étudiée, et autant qu'il convient : Colomb les a avoués avec honte, Sainte-Beuve fut heureux de les préciser ; M. Chuquet compare Carpani et Stendhal ; M. Stryienski a narré joliment la querelle héroï-comique des deux auteurs (*Soirées du Stendhal-Club*, 1re série). — Cf. LUMBROSO, *Nuptiis Roussel-Larroumet*, — et l'Appendice.

d'elle-même le laissait souvent seul avec sa fantaisie. C'était l'une de ces journées où les idées chimériques fleurissent dans le vide des heures. Tandis qu'il lisait, pour s'instruire, une histoire de l'art italien, il songea tout à coup que lui-même pourrait bien en faire une. Et comme il avait une imagination ardente, un peu folle, et ce jour-là plus animée encore que de coutume, il se mit aussitôt à cristalliser autour de cette rêverie périlleuse. Il se plaît à la développer pour lui-même, dans son journal, mi-convaincu, mi-sceptique, entre une lettre d'Angelina : « ... Une sola riga per ricordarmi a te, che amo più della mia vita... », et d'abondants détails sur ses rendez-vous avec la même Angelina [1].

Conçue dans un intervalle de ces amours italiennes, et conçue devant le livre de Lanzi, l'*Histoire de la Peinture* se ressentira toujours de cette double influence qui préside à sa naissance.

« ... J'ai lu à la chambre... 150 pages de Lanzi qui, au milieu de son bavardage critique, historique et timide, sent bien les arts, en sa qualité d'Italien. . . . .

J'ai pensé à traduire Lanzi, — il a 1.900 *pages, — et à faire de cela deux volumes de* 450 [*pages*]. *Mais à quoi bon ? Je pensais... donner à cela trente ou quarante jours* [2]. »

1. *Jour. d'It.*, 289 et suiv.

2. Les phrases en italique sont en anglais dans le texte de Stendhal.

Telle est donc la toute primitive conception : faire seulement un abrégé de Lanzi, une adaptation à l'usage des Français. Projet timide et modeste. Beyle compte n'y donner qu'un mois ou deux. On sait qu'il lui faudra six ans pour n'achever que la moitié du livre.

Mais voici déjà l'idée qui grandit, se fait plus fière. Sans avoir écrit encore la première ligne de son ouvrage, Beyle veut le présenter à la presse et au monde. Il ébauche pour les journaux la lettre suivante [1] :

« Messieurs,

« J'ai composé en deux volumes l'*Histoire de la Peinture en Italie*, depuis la Renaissance de l'art vers la fin du XIIIe siècle jusqu'à nos jours. Cet ouvrage est le fruit de trois années de voyages et de recherches. L'histoire de M. Lanzi m'a été fort utile.

» J'envoie mon ouvrage à Paris pour le faire imprimer. On me conseille de vous prier de l'annoncer. Il paraîtra en deux volumes in-8°, à la fin de 1812...»

On prend ici sur le fait la prompte fantaisie de Beyle : la pensée hésitante s'est précisée déjà ; la voici complète, avec toutes ses circonstances. Beyle voit son histoire achevée, imprimée ; il sait

1. Ce n'est naturellement qu'un brouillon, sur une page de son *Journal d'Italie* (293).

le format et le nombre des volumes ; il fixe la date de la publication : dans un an à peine.

Une sincérité naïve s'entrelace au plus impertinent charlatanisme : l'auteur, qui n'a point passé trois mois en Italie, et on a vu comment, déclare y avoir vécu « trois années de voyages et de recherches. » Mais il avoue — naïveté, ou prudence ? — que Lanzi lui a été « fort utile ».

Ne prenons cependant pas trop au sérieux cette réclame prématurée, qu'apparemment il n'envoya point. Ce sont jeux d'un esprit trop vif.

Plus rassis, il note le lendemain dans son journal [1] :

« ... J'allai à Brera... Je trouvai de l'intérêt à une peinture de Giotto et à un tableau d'André Manteigne, *à cause de l'idée extravagante, qui me coûte déjà* [2] 104 francs, employés à :

Lanzi	22
Bossi	24
Vasari (11 vol.)	55
(il y en aura 5 de plus)	
Guida di Milano di Bianchoni	3
	104

Cette idée me ferait perdre mon temps *as Mocenigo* [comme psychologue]. Mais l'amour-propre étant fixé, j'acquerrais des connaissances véri-

1. *Jour. d'It.*, 294-295.
2. En anglais dans le texte.

tables, *et probablement assez d'argent pour un second tour à travers l'Italie* [1]... »

Voilà le livre projeté réduit à sa vraie mesure : simple occupation transitoire qui ne doit pas nuire à l'œuvre véritable, la comédie géniale que Beyle prépare en étudiant les hommes. Ce livre ne sera qu'une entreprise pratique. Beyle espère devenir moins ignorant des arts quand il aura écrit une histoire de l'art ; il veut, suivant le principe connu, s'instruire en enseignant aux autres ce qu'il ne sait pas. Il croit aussi que ce travail profitable sera productif, qu'il y gagnera suffisamment d'argent pour revoir son Italie et sa maîtresse.

Retenons, d'autre part, cette bibliographie primitive de l'*Histoire de la Peinture* : *Lanzi*, *Bossi*, *Vasari*, et un *guide* de Milan. C'en est à peu près aussi la bibliographie définitive. Beyle la dut apparemment aux conseils de son libraire.

***

Beyle est de retour à Paris, depuis quelques jours seulement. Son beau projet n'est pas mort en voyage. Nous en avons une preuve matérielle : Beyle, à peine arrivé, achète une collection de magnifiques registres, couleur vert pomme, qu'il destine à son *Histoire de la Peinture* [2]. Mais l'idée

1. En anglais dans le texte.
2. Il y a treize de ces volumes à la Bibliothèque de Gre-

semble s'être faite, à la réflexion, moins ambitieuse encore et plus sage. Voici ce qu'il écrivait, *le 4 décembre* 1811 [1], sur la première page de l'un des volumes [2] verts :

« Idée : Je compte un jour retourner en Italie et la voir à mon aise. Il y a quatre choses à observer [3] : la nature du sol, le climat, et les beautés naturelles, comme la vallée d'Iselle, la vue du Vésuve, etc.

» 2° Le caractère des habitants.

» 3° La peinture et les autres arts du dessin.

« 4° La musique.

» Pour avoir du plaisir par ces deux derniers moyens, j'avais besoin d'étudier ces arts, et *d'avoir pour la peinture un indicateur fait par moi*, afin que les sentiments d'un auteur quel qu'il fût ne vinssent pas troubler les miens, et me porter à la discussion, au moment où il faut sentir. J'ai donc résolu de faire un extrait de l'*Histoire de la Musique* de Burney [4], et un autre extrait de celle de la pein-

noble, un autre dans la collection Chaper. Voir sur eux l'Appendice.

1. Cette date, que nous allons voir reparaître, doit être retenue. C'est à partir du 4 décembre 1811 que Beyle écrit son *Histoire de la Peinture*. (Cf. *Corr.*, I, 385.)

2. Aujourd'hui catalogué, dans la Bibliothèque, sous le numéro XII.

3. C'est ce qu'il redira, à peu près dans les mêmes termes, dans une lettre à sa sœur, déjà citée (p. 68), et écrite quatre jours plus tard.

4. Il s'agit de l'ouvrage suivant : *General history of*

ture, qui formeront mon Vade-mecum si jamais je retourne

In quel pezzo di ciel caduto in terra. » 1

Il faut en croire cette note, écrite pour lui-même. Beyle ne songe plus à publier un livre, mais à faire seulement un résumé de ses lectures, destiné à son propre usage, et bien à la mesure de son ignorance.

C'est ici le moment critique pour l'*Histoire de la Peinture*. Jamais elle n'a été si peu de chose. Mais elle ne restera guère dans cette situation humiliée.

Ce qui sans doute la sauva, c'est le sens secret et mystique que Beyle donna tout de suite, dans sa pensée, à cet obscur travail. Nous le comprendrons en lisant, sur le même volume vert, vis-à-vis de la page que je viens de citer, l'inscription que Beyle traça, en magnifiques capitales, avec autant d'application qu'un écolier mettant sur son cahier le nom de ses secrètes amours :

TO

MILADY ANGELA G.

4 décembre 1811

Il dédiait ainsi à sa maîtresse, Angela Pietragrua, cet ouvrage qu'il avait rêvé en l'aimant. Ce n'était

music, from the earliest ages to present period, Londres, 1776-1789, 4 vol. in-4°.

1. Bibl. de Grenoble, *inédit*.

point façon de parler, quand il écrivait, cinq ans plus tard, à son ami Crozet [1] :

« Par hasard, en 1811, je devins amoureux de la comtesse Simonetta [2] et de l'Italie. *J'ai parlé d'amour à ce beau pays* en faisant la grande ébauche en douze volumes... »

En vérité, il était amoureux de l'une et de l'autre depuis dix ans, il était parti pour les revoir, comme on s'en va à un tendre rendez-vous. A son retour, il retrouvait sa vie prosaïque, un pays qui lui semblait laid, les sécheresses d'une ambition déçue. Travailler à cette *Histoire*, lire des auteurs italiens, c'était revoir l'Italie dans son esprit, c'était aussi se parler à lui-même la langue que parlait Angelina. Même à l'ennuyeuse besogne de traduire un livre ennuyeux, se mêlaient des pensées d'amour.

Et c'est ainsi, pour des motifs pratiques, et pour des raisons de poète, par intérêt personnel, et par sentimentalisme, que Beyle se mit à composer avec verve son *Histoire de la Peinture*.

Ici, comme partout dans la vie de Stendhal, c'est une bonne fortune qui explique tout.

Quelques jours plus tard, il entretenait sa sœur de son projet [3]. Le ton est encore très modeste, plus modeste que jamais : ce sont les premières

1. 30 sept. 1816.
2. Angela.
3. Lettre du 8 décembre 1811, déjà citée.

lassitudes d'un travail à ses débuts. « Je me suis aperçu que je savais beaucoup moins bien l'italien que je me le figurais. Pour me remettre à cette langue, je traduis, en abrégeant, l'histoire de l'école de Florence, la première des cinq notées dans le tableau ci-joint. Si j'ai la patience d'achever ce travail ennuyeux, je te l'enverrai. »

Ce passage n'a plus pour nous d'obscurités. Nous devinons que ce livre qu'il ne nomme pas, c'est Lanzi. S'il traduit d'abord l'histoire de l'école de Florence, c'est que le premier volume du Florentin Lanzi commence par l'école de Florence. Ce travail l'ennuie, déjà ; aussi abrège-t-il, et sans doute de plus en plus à mesure que la fatigue s'augmente, le gros livre bavard du savant italien [1].

Beyle ne parle toujours plus de publier cette compilation. Mais deux mobiles secondaires viennent s'ajouter à ceux que nous connaissions déjà : ce travail apprend à Beyle l'italien, et pourra être utile à sa sœur.

Quelque chose comme un devoir d'élève, exercice de traduction et résumé d'histoire, — mais relevé par le double sentiment de l'amitié et de l'amour, tel nous apparaît encore le livre de demain, à cette fin de 1811 [2].

1. Toutes circonstances qu'il faut noter avec soin, car nous en verrons plus tard les conséquences.

2. Cette conception modeste de son livre, à cette date, nous est confirmée une fois de plus par un titre (on sait que Beyle a la manie de les multiplier), inscrit par Beyle

***

Huit mois après que lui était venue, à Milan, la première idée de son *Histoire de la Peinture*, Beyle quittait Paris pour Smolensk et Moscou [1].

Or nous savons, par sa lettre à Crozet (Rome, 30 septembre 1816, *Corr.*, II, 9), qu'il avait déjà fait alors 12 volumes de l'*Histoire de la Peinture*, et ces volumes, perdus par lui en Russie, n'étaient déjà plus une première ébauche, mais une copie, et une copie corrigée et annotée :

... « J'ai parlé d'amour à ce beau pays en faisant la grande ébauche en douze volumes perdue à Molodetschno. De retour à Paris, je fis recopier la dite ébauche sur le manuscrit original, mais on ne put reprendre les corrections faites sur les douze volumes verts, petit in-folio, mangés par les cosaques [2]. »

en tête de son XIIIe volume vert (Bibl. de Grenoble, inédit) :

« *Traduzione di Vasari, Lanzi, e Mengs*, per servire all (*sic*) viaggio d'Italia,

1811 .»

Il est fâcheux, pour la scrupuleuse honnêteté, que Beyle ne s'en soit pas tenu à ce titre si vrai : *Traduction de...*

1. Revenu à Paris le 27 novembre 1811 (*Jour. d'It.*, 299), il en repart pour la Russie le 23 juillet 1812. (V. la lettre à Pauline du 23 juillet, *Corr.*, I, 379.) Son séjour dure donc exactement huit mois moins quatre jours.

2. Nous avons encore au moins une partie de cette

Si l'on songe que ces huit mois, Beyle les a passés à Paris, qu'il n'était point un oisif, mais un fonctionnaire souvent fort occupé ; si l'on se souvient que jamais Beyle ne fut aussi mondain, élégant, et homme à la mode qu'à cette époque de sa vie, qu'il menait de front (son *Journal*, publié, et inédit, en fait foi) plusieurs intrigues compliquées et passionnantes, si l'on pense enfin que ces huit mois se réduisent facilement à sept, pour peu qu'on permette à Beyle de s'installer à son retour, et de se préparer avant son départ pour la Russie, — on ne peut qu'admirer la rapidité de son travail [1].

Qu'était cette « ébauche » si vite achevée ? Il est difficile de le dire, avec une rigoureuse précision. Beyle n'écrit pas méthodiquement, et du commencement à la fin d'un cahier. Il jette çà et là, souvent à plusieurs années d'intervalle, et entremêle sans ordre et sans suite, dans le même registre, les fragments les plus disparates. Certains passages sont de sa main ; d'autres ont été recopiés, et lui-même y a ajouté des notes. Parfois on trouve des dates, mais on ne sait bien souvent à quelle partie

« grande ébauche », antérieure à la retraite de Russie, parmi les manuscrits de Grenoble (voir Append.).

1. Ce travail ardent et passionné avait donné beaucoup de jouissances à Henri Beyle. Il s'en souvenait à Smolensk, rappelant à son ami F. Faure « les sensations que *Painting* » lui avait données « pendant six mois » (*Corr.*, I, 384) ; « plaisirs purs et souvent ravissants », dit-il ailleurs. (*Id.*, 385 ; cf. 396, 405.)

du texte elles se rapportent, et si elles n'ont pas été mises au cours de quelqu'une des révisions postérieures. Cet ensemble morcelé, brisé et rapiécé, semble une mosaïque bien des fois restaurée, et dans laquelle il devient impossible de dater tous les fragments, souvent même de reconnaître l'âge de la primitive image.

Mais s'il n'est pas possible d'identifier avec exactitude les restes de la première ébauche, nous pouvons du moins suffisamment entrevoir son étendue et son importance.

D'abord certains fragments portent en eux-mêmes leur date. Par exemple : « Les yeux des habitants de Paris ont été accoutumés aux formes sévères des nobles édifices, et l'*étoile qui préside aux destinées d'un héros* lui a donné des hommes dignes de juger ce qu'il fait pour les arts [1]. » Voilà qui n'a pu être écrit après la Bérézina.

Mais une phrase comme celle-ci peut n'être que le résidu de quelque rédaction antérieure, isolé dans un texte plus récent. Nous avons mieux.

Le cinquième volume manuscrit porte, sur sa première page, la date du « 31 janvier 1812 », et ce volume contient les vies du Giorgione, du Tintoret, du Moro, de Palma, Lotto, Cariani, Paris Bor-

1. Volume III, inédit. — On pourrait relever dans l'*Histoire de la Peinture* bien des pages qui appartiennent à cette première rédaction, par exemple la page 246, où Beyle parle du Louvre encore rempli des œuvres enlevées aux musées d'Italie.

done, Pordenone. Le tout semblant faire partie d'un ensemble homogène, on en pourrait conclure que, dès 1812, Beyle avait esquissé non seulement l'*Histoire de la Peinture* que nous possé dons, mais toute la suite, qui n'a jamais paru [1].

Enfin le volume XII nous permet une constatation plus complète encore. Ce volume contient une grande partie de l'*Histoire de la Peinture*, telle qu'elle a été imprimée [2]. Il est d'une autre main que celle de Stendhal [3], mais couvert de notes

1. Il paraît avoir ébauché, dès 1812, non seulement l'école vénitienne, mais au moins l'école romaine et l'école bolonaise. — Le volume II contient, en effet, l'histoire de l'école romaine après Raphaël, de Jules Romain au Maratte, et celle de quelques peintres plus ou moins indépendants, comme Michel-Ange de Caravage. Or nous voyons que Beyle relit ce volume en octobre 1814, et témoigne, dans ses notes, de son contentement. On en peut conclure que ce travail était sensiblement antérieur. Il devait dater de 1812.

D'autre part, dans le volume X, où il est question du Guide et du Guerchin, Stendhal parle incidemment du « palais impérial de Rome ». Ce n'est guère qu'en 1812 qu'il pouvait nommer ainsi le Quirinal.

2. C'est-à-dire : les Primitifs, Léonard, Michel-Ange, le tout incomplet ; — et en outre Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, Vasari, et quelques peintres florentins secondaires, toutes études qui n'ont pas été introduites dans l'*Histoire*. Nous savons d'ailleurs (voir plus loin) que les livres sur *le Beau idéal* étaient déjà écrits. Il ne manquait peut-être d'essentiel à cette première ébauche que l'introduction historique.

3. On en pourrait conclure que c'est déjà la copie de

marginales ajoutées par lui-même, et ces corrections portent la date des 19 et 20 janvier 1812.

Donc, un mois et demi après avoir commencé son travail, Beyle avait déjà ébauché tout ce que nous lisons aujourd'hui dans l'*Histoire de la Peinture*, et corrigeait son ébauche.

Or, le manuscrit nous le prouve, il ne s'agit plus seulement de quelques morceaux empruntés à Lanzi, et destinés à faire le noyau de l'œuvre future. Je trouve en note l'indication de nombreux auteurs : Mengs, Bossi, Ginguené, Condivi, Lanzi, Vasari... ; et, si les lacunes sont encore nombreuses, on entrevoit déjà dans ce brouillon l'ensemble du livre imprimé [1].

Nous pouvons donc imaginer, d'après le manuscrit même, ce qu'était cette ébauche perdue en Russie. La modeste traduction de Lanzi n'avait pas été abandonnée, loin de là. Beyle, plein d'un zèle hâtif, avait mis en œuvre tous ces volumes achetés à Milan à la fin d'octobre ; il avait compilé, comparé, traduit, résumé, mélangé ; et déjà, par morceaux épars, mais qui çà et là commençaient à se souder et à s'amalgamer, s'ébauchait une histoire complète de la peinture italienne [2].

son brouillon. Mais il faut y voir plutôt une dictée. Ce procédé de travail était souvent employé par Beyle.

1. Pour plus de détails voir l'Appendice.

2. Dans une note du *Journal d'Italie* (294), Beyle écrit, en 1813, qu'il a « fait la moitié » de son *Histoire* « en six mois ».

Mais qu'était tout cela pour Beyle ? Voulait-il, suivant sa première idée, écrire un livre ? Ou, suivant sa seconde pensée, faire seulement, pour son usage personnel, un bon résumé de toutes ses lectures ? Ou bien, après avoir commencé, comme nous l'avons vu, par une simple traduction, l'avoir continuée, grâce au prestige et à la nostalgie du souvenir, s'était-il laissé entraîner à poursuivre, de critique en critique, d'historien en historien, ses traductions et ses rapprochements, et, un beau jour, s'était-il dit que tant de travail ne pouvait être perdu, et qu'il fallait finir ce livre à moitié fait ?

Rien absolument ne nous permet de connaître les véritables projets de Beyle, à cette date de 1812. Mais j'ai peine à croire qu'un travail comme celui que nous révèle le manuscrit représente seulement un exercice solitaire, l'étude désintéressée d'un amateur qui s'instruit [1].



La campagne de Russie interrompit un ouvrage qui marchait d'une telle allure. Sans elle peut-être Beyle eût réalisé son premier projet, et publié son *Histoire* à la fin de 1812. Dans sa hâte d'achever,

1. Les nombreuses et minutieuses corrections semblent indiquer une œuvre que l'on veut polir et achever, et pourquoi, si ce n'est pour la publier ?

n'emportait-il pas son manuscrit afin d'y travailler en chemin ? Pour singulière qu'elle nous paraisse, l'idée était bien stendhalienne. Mais elle manqua d'être fatale au livre. Dégoûté d'en avoir perdu la dernière version, d'ailleurs fatigué moralement et physiquement, et l'âme comme usée, quand il est de retour en France, il semble renoncer à continuer son ouvrage, l'oublier [1].

Il n'est question qu'une fois de *la Peinture* en 1813 [2]. Beyle est à Milan, et, au milieu de ses amours, comme autrefois en 1811, il a des heures vides ; il cherche une occupation pour

1. Un fragment, cité par M. H. Cordier (*Stendhal et ses amis*, 39-40), et tiré du vol. XI des manuscrits de Grenoble, montre très bien quelle lassitude a remplacé l'enthousiasme et l'ardeur de l'année précédente :

« Je me suis aperçu de Mayence ici que j'avais perdu *my passion for my history of Paintîng*. J'en ai été fâché, mais le fait était vrai. Je me suis borné à étudier à quoi on pouvait reconnaître la mort d'une passion : à l'ennui qu'inspirent les choses ennuyeuses, les détails d'exécution de cette passion...

» Cette passion reviendra-t-elle ? Je n'en sais rien... »

2. Nous avons encore une preuve indirecte que Beyle abandonna son livre de 1812 à 1814 : c'est seulement en octobre 1814 qu'il remarque la disparition du chapitre sur le *Beau idéal*. Or, ce chapitre était pour lui le plus précieux.

La date de 1813 ne se trouve pas une fois sur les manuscrits. On la lit bien dans une note de l'*Histoire de la Peinture* (p. 43), mais les notes du livre imprimé ne peuvent nullement faire foi.

fuir l'ennui, et se rappelle l'œuvre abandonnée :

« ... Ce soir, devant être quatre jours sans la voir, j'ai vu qu'il ne manquait à mon bonheur qu'un peu de travail. ...Je n'ai pas les cahiers verts ; ainsi je ne puis travailler à l'*Histoire de la Peinture* [1]. » (*Jour. d'Ital.*, 310.)

Un ouvrage si longtemps interrompu menaçait de n'être jamais repris, d'autant qu'il semblait par lui-même fastidieux, et que sans doute l'auteur hésitait encore sur l'usage définitif qu'il pourrait en faire.

Il fallut, pour le sauver du sort commun à tant d'œuvres de Stendhal, ébauchées et oubliées, que le hasard de circonstances tout extérieures lui donnât une seconde fois la vie. Le livre, commencé jadis dans la fantaisie désœuvrée de quelques heures d'amour, fut repris et achevé grâce aux incidents tardifs de cette même aventure d'amour.

***

C'est vers le milieu de l'année 1814 que Beyle semble être revenu à son *Histoire de la Peinture*.

Des déboires d'ambition et des répugnances politiques s'étaient unis pour le dégoûter de Paris.

1. Beyle écrit pourtant, quelques jours plus tard, qu'il « travaille à la *Peinture* ». (*Jour. d'It.*, 317.) Mais il ne s'agit sans doute que de quelques notes prises dans les musées.

« Rome, Rome est ma patrie, je brûle de partir, » écrivait-il le 4 juillet dans son *Journal* [1].

Et un mois après il était parti, mais pour Milan.

L'ennui, et le vide des heures après tant d'années d'âpre travail commandé, le ramenèrent à la *Peinture*. Ni ambition littéraire, semble-t-il, ni goût particulier pour cette étude. Mais le livre était commencé ; et, selon la loi du moindre effort, Beyle le reprit.

« Sous peine de périr d'ennui, il faut me faire une occupation,... actuellement que je ne suis rien, » se disait-il, « en passant le Mont-Cenis, le 6 août 1814 [2] ».

Et, à peine arrivé à Milan, il tirait de sa malle les volumes verts. Sur la reliure du tome VIII, je lis :

« Plus d'*happiness for me*, *without Travail.*

14 août 14, 1000 ans. [Milan] [3]. »

Il ne laisse pas à ce redoutable ennui, la grande terreur de toute sa vie, le temps de le saisir. Datées de ce même 14 août 1814, voici déjà quelques pages de *l'Introduction à l'Histoire de la Peinture* [4].

Les vagues regrets d'une ambition déçue inquié-

1. P. 448.
2. Inédit, manuscrits de Grenoble.
3. Inédit, manuscrits de Grenoble.
4. Elles n'ont pas trouvé place dans le texte imprimé.

taient encore Henri Beyle. Il écrit, le 17 août, sur l'un des volumes :

« Pour que je fisse fortune en ambitieux, il faudrait que les ministres d'un pays en fussent en même temps les gens les plus amusants. Alors j'irais les voir assez souvent et avec l'assiduité nécessaire. » (*Inédit.*)

Ces inutiles regrets, le travail de son livre va servir à l'en distraire :

« Quand on a perdu en un jour *état et occupations*, n'est-il pas permis de s'amuser à enfiler des perles ?

Novembre 1814 [1]. »

Il se mit donc à enfiler des perles [2], et le jeu semble l'amuser, car on le voit s'y livrer souvent, en ces derniers mois de 1814. Même à la Scala, en écoutant Cimarosa ou Paesiello, il médite quelques idées qui doivent trouver place dans son livre :

« 10 octobre 1814. — Pensées qui me passent par la tête le soir au théâtre de la Scala [3]. »

Il y travaille plus sérieusement chez lui. Le

1. Inédit, vol. XIII. Sur la couverture on lit ce titre, encore bien modeste : « Extraits de Lanzi, Vasari, Mengs, l'Anonyme. »

2. L'expression même indique assez qu'il s'agit seulement d'une distraction sans but ; ce n'est plus, ou ce n'est pas encore, un livre que Beyle prépare.

3. Inédit. Cf. ce que Beyle écrit à Crozet (*Corr.*, II, 10) : « ...Une grande partie du temps que je passais à écouter la

30 octobre 1814, il parcourt plusieurs des volumes déjà écrits (on retrouve la même date sur les tomes II, VIII et XII). Tout d'abord il se relit, et s'approuve :

« Je suis content de ce recueil d'idées le 30 octobre 1814, » note-t-il en tête du volume II [1].

Puis il se corrige, il met au net les passages devenus trop confus [2]. Il a tracé, en octobre, le plan d'ensemble de son livre ; il écrit maintenant les chapitres [3] qui manquent encore. Jusqu'ici, c'était surtout une compilation. Alors sans doute, en cette fin de 1814, il commence à mettre quelque chose de personnel parmi tous ces extraits. Du moins écrit-il en ce temps-là les deux parties les plus originales du livre : l'*Introduction*, et le *Beau idéal*.

musique *alla Scala* était employé à mettre d'accord Fénelon et Montesquieu qui se partagent mon cœur. »

1. Inédit.

2. Après une notable portion des vies de Léonard et de Michel-Ange (t. VIII), on lit : « transcrit le 18 novembre 1814. » (inédit.)

3. On ne peut malheureusement dire lesquels. Pourtant, à lire l'*Histoire de la Peinture*, on reconnaît souvent une rédaction de 1814 ou des trois premiers mois de 1815, dans les passages, par exemple, où Beyle parle de la constitution de 1814 comme d'une chose présente. (*Introd.*, p. 13-14 ; p. 281, 283.) Beyle oublia plus tard de corriger.

On pourrait aussi recueillir quelques dates, comme à la p. 207 : « Vu et écrit le 26 décembre 1814. » (cf. p. 41.) Il faut pourtant se défier des dates, souvent inexactes, que Beyle sème dans les notes de son livre.

L'*Introduction* fut inventée et composée du 14 août 1814 au 28 janvier 1815 [1]. Une note curieuse nous révèle qu'il l'écrivit capricieusement et par saccades, quand il sentait venir l'inspiration, sans s'astreindre à un travail suivi, sans consulter aucun livre : « Le travail de l'érudition lui faisant perdre absolument le peu d'oreille qu'il a reçu de la nature, il a écrit de mémoire, sauf à vérifier les faits. » C'est ce qu'il appelait écrire « sous l'immédiate dictée de son cœur ».

Quant aux trois livres sur *le Beau idéal*, qui tiennent 100 pages de *la Peinture*, Beyle s'aperçoit, à la fin de 1814, qu'il en a perdu en Russie la première ébauche. Nous retrouvons les traces de son inquiétude dans plusieurs manuscrits. Le 30 octobre, il écrit sur le volume XII : « Le livre l'*Idéal* était dans le cahier vert n° 7, perdu en Russie en décembre 1812. Il ne peut donc se retrouver que dans les brouillons. Mais, s'il avait été dans les brouillons, M. F. l'aurait copié dans la seconde édition de ce manuscrit... » Et, le même

1. Comme nous le révèle un des volumes verts, qui appartient à la collection Chaper. Il faut sans doute entendre, non seulement qu'elle fut écrite, comme son texte le montre assez, par fragments, mais encore qu'il y eut plusieurs rédactions successives, dans l'intervalle de ces deux dates. — Le fait est confirmé par d'autres manuscrits : le volume VIII contient quelques pages destinées à l'*Introduction*, et datées du 14 août. Le 1er décembre, comme on le verra bientôt, une première ébauche de l'ensemble était achevée déjà.

jour, sur le volume II : « ... je cherche encore le livre sur la beauté idéale. Perdu en R. [1] »

Il se résigna vite ; allègrement, il se mit à recommencer les chapitres perdus. Si nous l'en croyons, ce fut l'affaire de trois jours [2]. Sur le manuscrit [3], il mit cette note au crayon :

« Je ne pouvais pas vous faire comprendre le genre de mérite de Michel-Ange, dont la vie suit immédiatement celle de Léonard, sans ce livre. Je ne pouvais pas non plus faire comprendre ces idées en les donnant en partie brisées [4].

Ce qui suit est entièrement inventé par Dominique en 1812. *Perdu en Russie, et refait en* 3 *jours à* 1.000 [1.000 ans = Milan] » (*Inédit*).

Ces trois jours, qui auraient suffi pour écrire une centaine de pages fort abstraites [5], ne peuvent se placer que dans le courant de novembre. En effet, le 30 octobre il cherchait encore le brouillon

1. A peu près mêmes expressions sur une feuille détachée (Bibl. de Grenoble), où il traçait le plan de tout l'ouvrage.

2. Même aventure lui advint pour la *Chartreuse de Parme*.

3. Le volume vert de la collection Chaper.

4. Première ébauche de cette phrase de *la Peinture* (294) : « Il fallait ces idées pour juger Michel-Ange, maintenant tout va s'aplanir. »

5. Mais sans doute il n'écrivit alors que l'essentiel de sa dissertation ; il la *bourra* ensuite, çà et là, de citations, emprunts, etc. En revanche, nombre de passages ne furent même pas retouchés. (p. 246, 281, 283.)

disparu, et le 1er décembre il va écrire : « Beau idéal : *made.* »

Ce 1er décembre 1814, un texte précieux (manuscrits de Grenoble, *inédit*) nous fait enfin connaître, dans son ensemble, l'état des travaux ; c'est le résumé, semble-t-il, du 1er volume de l'*Histoire* :

PLAN

Introduction [1] :	*made*	
Premier morceau, Cimabué, Giotto, Masaccio :	*made*	
Léonard de Vinci :	*made*	
Beau idéal :	*made*	
Michel-Ange :	*half made*	
Le Frate	*to*	
André del Sarto	*to*	*make*
Daniel de Volterre (*all this* = 400)	*to*	

Ainsi, avant 1815, l'*Histoire de la Peinture*, telle que nous la possédons, était faite, sauf une partie de la vie de Michel-Ange. Nous ne pouvons d'ailleurs préciser le degré d'achèvement de ces différents morceaux ; ce n'était plus, nous le savons, une première ébauche ; ce ne devait pas être davantage un texte définitif.

1. D'après une note écrite par Beyle sur l'exemplaire de la *Peinture* qui appartient à M. Blanchard de Farges, l'introduction aurait été corrigée définitivement en novembre 1815.

***

Beyle n'avait donc plus qu'à mettre à son travail la dernière main. Mais le livre, presque achevé, ne s'achève pas. Ce serait inexplicable, si nous ne connaissions l'homme, et l'étrange histoire de son esprit et de son cœur.

En 1814 comme en 1812, l'*Histoire de la Peinture* n'est encore pour Beyle qu'une distraction. Les circonstances d'une vie agitée par le caprice et la passion viennent à chaque instant interrompre son travail, ou le précipiter d'une hâte fébrile.

Tout à l'heure c'était l'ambition déçue, le vide soudain d'une existence désaccoutumée de l'oisiveté, qui remettaient Beyle au travail [1]. Presque aussitôt l'amour d'Angela, toujours vivace, mais plus troublé, vient imposer à Beyle ce travail non seulement comme une consolation, mais comme une sauvegarde. « ... En 1814, écrit-il plus tard à Crozet [2], battu par les orages d'une passion vive, j'ai été sur le point de dire bonsoir à la compagnie,

1. Ces mêmes causes lui avaient fait écrire, en quelques semaines, *la Vie de Haydn*. Lui-même l'explique cavalièrement dans sa première notice auto-biographique (*Journal*, 469) : « En 1814, lorsqu'il jugea les Bourbons, il eut deux ou trois jours de noir. Pour le faire passer, il prit un copiste, et lui dicta une traduction corrigée de la *Vie de Haydn, Mozart et Métastase*, d'après un ouvrage italien... »
2. Lettre du 30 sept. 1816.

du 22 décembre 1814 au 6 janvier 1815... Je me trouvais hors d'état de faire du raisonnable, à plus forte raison du léger. J'ai donc travaillé quatre à six heures par jour, et, en deux ans de maladie et de passion, j'ai fait deux volumes... » Entendons que Beyle commence, un peu tard, à se douter qu'Angela le trompe. Il n'en sera sûr que longtemps après. D'ici là, il veut oublier ses soupçons, se rassurer, s'apaiser. Il se réfugie dans l'*Histoire de la Peinture.*

Ainsi Angela, qui ne s'en est jamais doutée, a exercé sur ce livre une influence décisive.

Un jour pourtant Beyle oublia qu'il le lui avait dédié, et n'y avait travaillé, le plus souvent, qu'à cause d'elle. Le 14 janvier 1815, il apprit la mort d'Alexandrine [1]. Émû de souvenirs, de remords peut-être, — et comme si son *Histoire de la Peinture* devait porter le reflet de tous les troubles et de tous les deuils de sa vie sentimentale, — il inscrivit sur la première page de son manuscrit (registre de la collection Chaper) :

TO
THE EVERLASTING MEMORY
of Milady Alexandra Z.
Even in our aches love

Mais il oublia bientôt la morte, et la trop vivante Angela se reprit à le tourmenter. L'*Histoire*

1. La comtesse Daru.

de la Peinture continue à faire l'emploi d'un dérivatif ou d'un remède [1].

Elle n'était guère pour lui que cela. « Il est vrai que je me suis formé le style », dira-t-il plus tard à Crozet comme une excuse. Mais, dans la même lettre, il aura soin de rappeler à son ami combien il fait peu de cas d'une pareille œuvre (30 sept. 1816).

Parler beaux-arts, apprécier les livres des autres, c'est voler à son génie des heures qui pourraient être fécondes. L'*Histoire de la Peinture* n'est donc qu'un triste pis-aller, tant que les inquiétudes matérielles et les troubles du cœur ne laissent point à Beyle la libre disposition de son talent. Mais il abandonnera cette *Histoire* dès que, redevenu lui-même, il pourra reprendre l'œuvre qui compte, la comédie toujours rêvée [2].

Si Beyle, même dans un voyage à Venise [3], ne se sépare pas des volumes verts, ce n'est donc point amour exclusif pour son livre, c'est tout bonnement qu'il s'ennuie s'il ne noircit pas chaque jour quelque page blanche. « Quand je n'ai pas travaillé quatre à cinq heures à enfiler des perles,

1. « ...Et je fus bien surpris quand, étudiant la peinture uniquement par ennui, je trouvai qu'elle portait un baume sur des chagrins cruels. » (*H. de la P.*, 121.)

2. Il écrit le 12 août 1814 « ..Je chercherai [dans l'*Histoire*] simplement à peindre correctement ma pensée... Ma véritable chaleur, si toutefois j'en ai, paraîtra dans le genre dramatique. »

3. Voir, dans le *Journal d'Italie*, le *Voyage à Venise et à Padoue*, écrit sur un registre de l'*Histoire de la Peinture.*

il est vrai, je ne puis pas être très content, le reste de la journée. Le travail me manque toujours en voyage [1]. »

C'est assez dire qu'il ne faut imaginer alors, dans l'élaboration de ce livre, ni verve passionnée, ni effort intellectuel excessif. A chaque instant Beyle se fatiguait. Il semble qu'après la période active des derniers mois de 1814, l'œuvre entre de nouveau dans une période de vie ralentie. C'est à peine si je relève deux ou trois fois sur le manuscrit la date de 1815 (25 janvier, 22 juillet).

Je croirai donc malaisément que Beyle ait travaillé, comme il le disait tout-à-l'heure, de quatre à six heures par jour, pendant deux ans (fin 1814 — fin 1816). D'ailleurs le livre est dès maintenant fort avancé, presque achevé, semble-t-il, au 1er décembre 1814 : on ne voit guère ce que Beyle y aurait pu faire encore, pendant les deux ou trois mille heures dont il parle.

Je ne dirai pas cependant, comme on l'a trop souvent répété, que Beyle « a menti [2] ». Mais il convient d'interpréter sa phrase. Enlevons de ces deux années toutes les semaines ou tous les mois qu'il passa en voyages, à travers l'Italie, à Grenoble, autour de Milan, sur les rives du lac de Côme, enlevons-en tous les jours où il se sentit le besoin de ne rien faire, ceux qui furent pris par le

1. *Jour. d'It.*, 347.

2. D'ailleurs pareil mensonge, fait à son ami Crozet, ne se comprendrait point.

monde, par l'amitié, par le bavardage, par l'amour; songeons que Beyle n'était point homme à se donner une habitude régulière de travail, et une discipline de vie. Il restera qu'il se souvenait d'avoir longtemps, souvent, et sérieusement travaillé à son livre [1]. Et comme il aimait exprimer les faits avec une précision mathématique [2], comme peut-être le chiffre correspondait au travail des dernières semaines, il déclara qu'il avait travaillé pendant deux ans, et de 4 à 6 heures par jour. Pensons aussi qu'il appelait travail des rêveries autour d'un sujet, et admettons qu'il ait chaque jour beaucoup rêvé à la peinture italienne. Croyons enfin que ce travail fut aussi violent qu'irrégulier, pris d'enthousiasme et laissé par caprice, et qu'il subit tous les contre-coups de la « maladie » et de la « passion » dont parle Beyle.

Il ne faut donc attacher à ses affirmations qu'une importance relative. Revenons-en aux faits prouvés : il demeure que si, en 1814, Beyle a repris avec quelque zèle l'ouvrage abandonné, il semble l'avoir un peu délaissé, sinon oublié, en 1815.

1. Il ne faut pas oublier que *Rome, Naples et Florence* paraît la même année que l'*Histoire de la Peinture.* Les heures laborieuses de Beyle doivent donc se partager entre ces deux livres.

2. « Je serai lu en 1880 », et tant d'autres affirmations sur l'exactitude desquelles on a trop épilogué. La plupart des écrivains transforment le réel en lui donnant plus de vague, Stendhal l'altérait par une précision imaginaire.

Rien surtout ne nous autorise à croire que Beyle alors pense à publier son livre.

***

En 1816 au contraire s'ouvre pour cette *Histoire*, dont la destinée fut si diverse, une période nouvelle et décisive. Nous avons alors à son sujet une assez nombreuse correspondance entre Beyle et Crozet : le livre s'imprime, il va paraître [1].

Par malheur, quand s'ouvre cette correspondance, ou du moins ce qui nous en reste, l'*Histoire de la Peinture* est déjà chez l'éditeur. Il y a dans nos documents une lacune. Nous n'apprenons pas comment cette lente occupation d'un désœuvré, si ancienne qu'elle semblait devoir traîner ainsi toujours sans aboutir, se hâte tout à coup, se précise

1. Les manuscrits de Grenoble nous révèlent plusieurs dates importantes (Voir les textes à l'Appendice). Avant le 27 janvier 1816, Beyle avait déjà envoyé son manuscrit à Crozet, qui déjà négociait avec un éditeur. — Le 12 juin 1816, Beyle entretient son ami des détails de l'impression. Il voudrait que l'on mît dans son livre trois gravures d'œuvres d'art, dont la *Cène*. Il voudrait encore une gravure au trait des quatre tempéraments, d'après Lavater. Il discute les prix de vente, les réclames à faire dans les journaux. — Une lettre également inédite de l'imprimeur à Beyle, datée du 8 novembre 1816, annonce l'envoi des feuilles d'épreuves. Il y est question des annonces que l'on adresse déjà aux journaux étrangers.

et s'achève. Le livre était comme mûr, nous venons de le voir, depuis plus d'un an. Il ne manquait que la volonté de le finir. D'où vint cette volonté ?

Est-ce le désir d'un succès littéraire ? Mais nous connaissons déjà les vraies ambitions de Beyle : le 30 septembre 1816, il songe encore à revenir au théâtre, qu'il se reproche d'avoir trop longtemps délaissé [1]. Il ne signera pas son livre. Et si, le livre une fois fait, il se sent pris d'affection pour cet enfant qui lui a coûté tant de peines, ce n'est que l'effet habituel de toute paternité, même non désirée. Il déclare bien que l'*Histoire de la Peinture* peut avoir 150 ans dans le ventre : mais pour Stendhal, qui aspirait à la vraie gloire, celle qui ne meurt pas, c'était peu. En réalité il regrette « d'avoir passé deux ans à voir comment Raphaël a touché les cœurs [2], » car « il est petit de passer sa vie à dire comment les autres ont été grands ». Il préfère être grand lui-même [3]. Ne lui demandons pas de croire sans valeur un livre de lui : il l'estimera même trop, peut-être, à notre gré ; mais beaucoup moins encore que tout ce qu'il rêve

1. « Je... crois... sage... d'en revenir à Letellier », écrit-il ce jour-là à son ami Crozet.

2. Lettre à Crozet du 30 sept. 1816.

3. C'est l'explication des vers d'Alfieri, qu'il met en épigraphe du premier chapitre :

> Io, che per nessun' altra cagione scriveva, se non
> perchè i tristi miei tempi mi vietavan di fare...

d'écrire. Quand on aspire à l'orgueil de la gloire, on ne recherche pas la vanité d'un succès.

Ce demi-mépris pour l'œuvre qu'il publie, je le retrouve dans une lettre à son ami Mareste, du 1er décembre 1817, quand déjà le livre a paru. Sous quelque ironie, on saisit une pensée sincère (*Corr.*, II, 44) :

« Que Van Bross ait deviné Bombet, je m'en doutais ; mais j'ai toujours rempli mon but, qui était de *ne pas parler comme auteur.* Je me suis trouvé, à la chute de mes grandeurs, rempli d'orgueil, mais d'un orgueil tenace, que jeûnes et prières n'ont pu chasser. Cet orgueil se sent fait pour être préfet ou député. *Le métier d'auteur lui semble avilissant*, ou, pour mieux dire, avili. *J'écris pour me désennuyer le matin....* Vous en savez autant que moi sur toutes mes *cachoteries*, et *me ferez plaisir de toujours épaissir le voile* [1]. »

« Vous savez bien, lui écrit-il encore, le 20 novembre 1818, que je ne suis pas auteur à la Villemain [2]. *Je fais de ces niaiseries le cas qu'elles méritent* ; ça m'amuse ; j'aime surtout à en suivre le sort dans le monde, comme les enfants mettent sur un ruisseau des bateaux de papier. »

Je veux que tant de détachement soit un peu affecté. Si le livre avait eu plus de succès, Beyle

1. Il ne faut pas oublier que cet incognito était aussi de la prudence.

2. Dans le texte : « Villehand. » (*Corr.*, II, 114.)

l'aurait peut-être revendiqué davantage. Mais il n'en eût pas moins gardé cette conviction invincible : la gloire d'Henri Beyle ne doit pas être la gloire vulgaire d'un critique ou d'un érudit.

Ce n'est donc pas pour fonder sa réputation littéraire, ce n'est pas pour se créer auteur qu'Henri Beyle publie son livre [1]. Et le simple amusement de risquer une aventure anonyme ne suffit point à expliquer un travail pénible et sans grâce [2]. La vraie cause, la cause décisive d'un pareil labeur, c'est que Beyle a besoin d'argent.

Il suffit pour s'en convaincre de lire sa correspondance avec Crozet ; on y voit que la grande préoccupation qui se mêle sans cesse à l'idée du livre, se confond avec tous les détails de la publication, reparaît partout et domine les espoirs de l'auteur, c'est la question d'argent. Beyle en est hanté.

Non pas que Beyle regarde la littérature comme une industrie : il en a une conception plus noble. Mais il fait deux parts dans ses ouvrages : ceux qui visent à la gloire, ceux qui rapportent.

1. Cela est si vrai qu'Henri Beyle ne profitait en aucune façon du succès de *Bombet*, de M. B. A. A., ou de *Stendhal*, puisqu'il avait grand soin de cacher à tous, sauf à cinq ou six amis de choix, l'identité de ces différents personnages et de lui-même.

2. « J'écris pour me désennuyer le matin », disait Beyle à l'instant. Mais il n'était pas nécessaire, pour cela, de publier ce qu'il écrivait.

C'est que le malheureux, privé de sa place, sans espoir d'en trouver une autre, est fort dénué. Il a jusque-là beaucoup espéré de son père, qu'il croit riche et qu'il juge avare. Mais son père ne veut rien lâcher. Depuis 1814, il lui promet 30.000 fr., de quoi, avec les petits revenus de Beyle, vivre heureux à Milan, où l'aisance est à bon marché. Mais, après deux ans d'attente, Beyle connaît son illusion. Or il faut vivre.

Beyle a 1.600 francs de rente, 4.000 au moins lui sont indispensables.Cette nécessité domine tout. Elle lui paraît même si pressante et si forte qu'il est sur le point de quitter pour un lointain exil Milan, la ville la plus chère à son cœur, — plutôt que de mourir de faim [1].

Le succès de l'*Histoire de la Peinture* demeure presque son seul espoir. Elle doit lui permettre de vivre en Italie [2], sans rien faire. Ce livre sera son

1. S'il fallait une autre preuve de cette crise financière, et de la détresse de Beyle, durant la première moitié de l'année 1816, on la trouverait dans la demande qu'il adresse au ministère, précisément le 18 mai 1816, pour pouvoir toucher sa demi-solde, et tout l'arriéré qu'on lui doit. (Voir Chuquet, *liv. cit.*, p. 514 et suiv.)

Le ministre répondit seulement le 21 octobre, et ne se décida que le 26 mai de l'année suivante à accorder à Beyle le traitement de non-activité. La question ne fut même définitivement réglée qu'en 1819 : à partir du 1er octobre, Beyle toucha 900 francs par an.

2. Beyle revenait donc à sa spéculation de 1811 ; mais le calcul était aujourd'hui autrement sérieux.

gagne-pain. Et voici apparemment pourquoi l'*Histoire de la Peinture* parut en 1817, après six ans de gestation.

« Songe, écrit-il à Crozet, le 28 septembre 1816 [1], au malheur exécrable qui peut me tomber sur la tête. » Il faut donc tout essayer pour fuir l'odieuse pauvreté. La dédicace du livre [2] doit être tournée de façon à flatter l'empereur de Russie. Si le livre ne suffit pas à donner à son auteur l'argent nécessaire, il lui apportera du moins assez de réputation pour être professeur en Russie avec 5.000 francs.

Et il conclut : « Tâchons de faire annoncer ferme la première livraison de l'*H. de la P.* La roche est escarpée, l'eau est profonde, et le jésuite [3] n'a que 70 [ans]. Si cela te révolte, songe que je suis *harassé* par toutes les ruses de la mauvaise foi, depuis deux ans... Et voilà ce que devient l'humanité. »

Deux jours après, le 30 septembre, il écrit encore : « Le difficile est de ne pas m'indigner contre le Bâtard [4] et de vivre avec 1.600 francs. » (*Corr.*, II, 11.)

1. La lettre a été publiée, très incomplète, par C. Stryienski dans les *Souvenirs d'Égotisme* (229). M. A. Paupe, dans la *Correspondance*, ne l'a pas complétée Tout ce que je cite est inédit.

2 Sur cette première dédicace, et son vrai sens, voir mon étude déjà mentionnée.

3. Son père.

4. Son père.

Même préoccupation d'argent le 20 octobre : « Si tu trouves réellement *basse*, *plate*, la dédicace, pouvant faire rougir Dominique [1] en 1826, supprime-la. Il m'a consulté, il ne la trouve pas *plate.* Item, *primo panem*, *deinde philosophari.*Avec 12.000 francs par an au Cularo [Grenoble], je serai le plus malheureux des êtres, avec 4 ou 6 ici, *very happy.* » (*Id.*, *ib.*, 14.) [2]

Enfin c'est le besoin d'un succès non seulement moral, mais pécuniaire, qui fera donner par Beyle tant de soins à la réclame ; on a (*Souv. d'Ég.*, 253) une liste de tous les personnages influents auxquels il offre son livre, pour préparer l'opinion : « n'afficher et n'envoyer aux journaux que quinze jours après avoir adressé des exemplaires aux personnes nommées ci-après [3] ».

Il écrit à Mareste, le 15 octobre 1817 (*Corr.*, II, 33) : « Maisonnette va croître en puissance et, en ayant le courage d'attendre cinq ou six mois, nous serons *articulés*, *id est* vendus. Ne pourrait-on pas

1. Lui-même.

2. Le 15 nov. : « Si le bâtard n'avait rien, je prendrais un parti vigoureux, probablement professeur en Russie. *But he has seventy years*, de là l'Enfer pour M. Mozart [lui-même] » : ceci écrit entre deux passages sur la *Peinture.* (*Corr.*, II, 16.)

3. La liste publiée dans *Souv.d'Ég.* est très incomplète ; ainsi, en Italie, et pour ne citer que des noms illustres, Beyle voulait envoyer son livre à *Consalvi*, *Canova*, la *princesse Doria*, la *comtesse d'Albany*, etc., etc., Tous ces noms manquent dans le texte imprimé.

essayer de faire passer au *Constitutionnel* et au *Mercure*, l'article de Crozet ? — En attendant, faisons parler le *Journal général*, ou même les *Lettres Champenoises*. Quant aux *Débats*, Maisonnette pourrait se réduire à les prier de parler, même *en mal*. Je finis par répéter qu'en en parlant à Maisonnette tous les quinze jours, d'ici à six mois nous obtiendrons l'insertion. Quand ce serait d'ici à un an, mieux vaut tard que jamais. »

Et en effet, un an après, le 20 novembre, il écrit encore à Mareste (*Corr.*, II, 115) : « Voyez donc si vous pouvez obtenir accès à la *Revue Encyclopédique*, qui a une division intitulée : *Peinture.* Voilà pour l'*essentiel.* Le luxe, pour ma vanité, serait un vrai jugement, en conscience, par Dussault, Feletz ou Daunou. »

En 1819, nouvel effort. Il médite un autre titre pour faire vendre son livre, et il écrit à Mareste : « ... D'honneur, ce n'est pas pour la Métromanie, ce n'est pas même pour *Circenses*, c'est pour *Panem*, tout simplement. » (*Id.*, *ibid.*, 134.) [1]

Mais à peine la mort de son père lui fait-elle espérer des rentes, qu'il s'écrie : « Je me fous rondement à cette heure de la vente de la *Peinture.* » (24 juillet 1819, 153.) [2]

1. Il serait facile de multiplier les citations. Au cours de ces trois années, on trouverait presque dans chaque lettre de Beyle cette préoccupation de réclame productive. Il accable de ses instances son ami Mareste.

2. Il s'aperçut bientôt qu'il avait trop compté sur cet

Que la « vanité », l'espérance du succès, le besoin de faire goûter ses idées n'aient point soutenu Beyle dans son œuvre, je ne vais pas jusqu'à le prétendre ; mais seulement que « l'essentiel » fut pour lui d'être vendu, c'est-à-dire de gagner sa vie. La gloriole d'auteur resta un motif secondaire ; seule, je le crois, elle n'eût pas suffi pour décider Beyle à la pénible besogne d'achever son livre. La nécessité le fit auteur.

Et c'est alors, alors seulement, qu'il se livre à un labeur acharné, c'est alors qu'il doit débrouiller la masse confuse et hétérogène accumulée en cinq ans de compilations vagues. Mais ce travail final fut certainement aussi bref qu'il fut violent.

***

Après avoir accompagné, presque jusqu'à son terme, la lente gestation du livre, il me reste à exposer ce dernier et douloureux effort qui le mit enfin au jour. Au moment où Stendhal achève et rassemble son œuvre éparse, nous pourrons saisir ses procédés de composition et sa méthode de travail. A vrai dire, le mot méthode convient peu à cette manière incertaine et libre, où le hasard,

héritage, et aussitôt nous le voyons reparler d'annonces et de réclames. (*Id.*, *ibid.*, 154.)

le goût du moment, le caprice, avaient plus de part qu'une volonte suivie, ou qu'un système réfléchi. Au moins est-il nécessaire de se figurer, dans sa confusion même et son inexpérience, cette allure vagabonde de l'historien, si l'on veut pouvoir ensuite décomposer le livre ainsi fait. Nous en séparerons plus facilement les fragments, après avoir vu comment ils se sont rapprochés et cousus ensemble.

On se rappelle comment Stendhal établissait la bibliographie de son sujet. Les conseils d'un libraire y suffisaient apparemment. Il achetait quelques livres, et s'en contentait d'abord. Découvrait-il au cours de ses lectures un ouvrage nouveau, dont il pensait tirer profit, il lui arrivait de l'ajouter à ses textes, mais le moins souvent possible. La fantaisie et le hasard avaient dans ces choix la plus grande part [1].

Puis il prenait, un peu à l'aventure, l'un de ces livres, et aussitôt le traduisait « en abrégeant ». C'était comme un premier fond, la teinte primitive que d'autres touches allaient recouvrir, par place, et ailleurs laisser transparaître. Il préférait, pour cette première ébauche, quelque auteur de seconde main, qui lui présentât un ensemble complet, excellent à résumer. Mais ce résumé même n'était

1. Ainsi je trouve cette note inédite : « Peut-être Piacenza est-il aussi bon sur Léonard que Condivi for Michel-Ange ; le consulter. » (Manuscrits de la *Peinture*, vol. VIII ; la même note se retrouve vol. XII.)

point poursuivi méthodiquement jusqu'au bout ; il était abandonné et repris ; des lacunes restaient.

Ensuite Beyle ouvrait un autre livre ; çà et là, suivant les manques ou les insuffisances de la première esquisse, il empruntait un passage ; il corrigeait ici, et complétait ailleurs. Parfois même, oubliant la première version, il refaisait dans un autre cahier, avec son second auteur, le résumé déjà fait avec le premier.

Ce travail de mélange, de surcharges ou de juxtapositions, cet entrelacement compliqué, devenait bientôt inextricable. Les pages du cahier, où Beyle avait d'abord, entre les différents extraits primitifs, laissé beaucoup de vides, se couvraient toutes et se remplissaient des extraits nouveaux et des notes. Alors il faisait recopier le tout. Et sur ce texte, ainsi refondu, plus lisible, où s'amalgamaient maintenant, pour ainsi dire en une même matière, les morceaux d'âge différent, il reprenait son travail de mélange, de surcharges et de juxtapositions.

Et c'est ainsi, par copies successives, par refontes plusieurs fois répétées, les versions nouvelles n'étant pas nécessairement meilleures, mais plus complètes, plus confuses aussi, plus riches à mesure d'éléments divers, c'est par ce travail compliqué et assez peu pratique que lentement l'*Histoire de la Peinture* s'élaborait. Pleine de trous au début, ses lacunes se comblaient ensuite, elle finis-

sait par former une masse compacte, et par prendre une sorte d'unité apparente.

L'examen des manuscrits nous révèle tout ce travail. Ils sont d'écritures très différentes. Souvent tout un volume est d'une autre main que celle de Beyle ; on ne retrouve alors la sienne que dans quelque note ou correction.

Ainsi avons-nous, pour le même chapitre, plusieurs copies successives. Mais Beyle exagérait sans doute, quand il disait à son cousin qu'il avait écrit 17 fois son *Histoire de la Peinture.* Le chiffre fût-il exact, ce sont les copistes qui auraient eu toute la peine.

Ces brouillons si nombreux ne prouvent d'ailleurs aucunement un vif souci de la forme, une recherche jamais satisfaite de la perfection, — mais seulement que, dans son travail de compilateur [1], Beyle est arrivé plusieurs fois à remplir tout le papier blanc réservé. Si cette besogne purement manuelle se répète souvent, il en faut conclure que les auteurs consultés se multiplient, que la bibliographie s'enrichit, mais nullement que la pensée ou le style vont se perfectionnant à mesure.

L'*Histoire de la Peinture* demanda donc un labeur matériel considérable. L'effort intellectuel fut moindre.

1. Dans un de ses manuscrits (vol. III), il appelle lui-même son ouvrage « cette compilation ».

***

A ce travail purement livresque, Beyle ajoutait-il l'observation directe des œuvres d'art ? Ou bien ne faisait-il la critique et l'histoire de la peinture qu'avec les livres des autres ?

Nous avons bien vu Beyle, avant de commencer son ouvrage, avant même de songer à l'écrire, parcourant les musées de France, d'Allemagne et d'Italie. Mais qu'avait-il retenu de ces brèves visites ? Et de quelle utilité lui pouvaient être, pour composer son *Histoire de la Peinture*, des notes comme celles du *Journal d'Italie* [1] ?

Mais à Paris en 1812, à Milan de 1814 à 1816, Beyle va pouvoir trouver le secours de vastes collections [2].

A Paris, la richesse d'un musée qu'aucun siècle ne reverra jamais suppléait en partie aux œuvres

1. Une page pourtant, la critique de la copie de la *Cène* par Bossi, a passé du *Journal d'Italie* dans l'*Histoire de la Peinture*.

2. Il pouvait aussi partout se procurer des gravures, mais tous les tableaux dont il devait parler n'avaient pas été gravés, et je n'ai point à expliquer comment ces copies, toujours infidèles, ne peuvent nullement remplacer l'œuvre vue.

Que Beyle d'ailleurs s'en servît, nous le savons. Dans le tome XI de ses manuscrits, après une description de la galerie des Carrache, au palais Farnèse, il note : « Vérifier sur les gravures. »

qui restaient au delà des monts. Sans doute Beyle pratiquait le Louvre [1] : assidûment ? nous ne savons. Mais, sauf par quelques tableaux du Vinci, dont Beyle ne dit presque rien dans son ouvrage, le Louvre lui apprenait insuffisamment ce qu'était l'école florentine.

En Italie, tandis qu'il achevait son *Histoire*, Beyle n'a-t-il pas essayé de rafraîchir et de compléter ses précédentes impressions ?

Il est fort probable qu'à Milan il continuait à fréquenter Brera et les fresques des églises [2]? Mais, là encore, à l'exception de Léonard, il ne trouvait pas l'école florentine.

Il parcourut l'Italie. En 1814 ou 1815 il fit une brève excursion en Toscane, sur laquelle nous ne savons rien [3]. Nous connaissons mieux son voyage en Vénétie, dans l'été de 1815 [4]. Il avait emporté avec lui le manuscrit de l'*Histoire de la Peinture.* Il voulait corriger, devant les tableaux, ce qu'il avait écrit sur eux, sans les voir, d'après les livres.

1. Il renvoie souvent, dans la *Peinture*, à quelque tableau qui s'y trouvait alors.

2. En 1813, le *Journal d'Italie* nous met au fait de ces visites. Quand il est devenu Milanais, nul doute qu'il n'aime à méditer devant les chefs-d'œuvre de sa nouvelle patrie. Il va voir, à Saronno, les fresques de Luini, qu'il sait goûter. (*R., N. et F.*, 14 et 45.)

3. Elle ne m'est connue que par un fragment de journal, qui se trouvait dans la collection de M. Chéramy. Il m'a été permis de l'apercevoir, non de l'étudier.

4. *Jour. d'It.*, 329-352.

Il voulait surtout échapper aux heures d'ennui et de désœuvrement en travaillant un peu, chaque jour. Mais Angela l'occupa si bien que son gros registre vert lui servit seulement à écrire un journal de voyageur et d'amoureux.

Enfin, aux derniers mois de 1816, il entreprend pour la première fois de sa vie un voyage dont les études d'art sont le principal motif.

Il semble bien, et nous en retrouverons plus tard une nouvelle preuve, que, pour tout son livre, l'observation directe de quatre ou cinq œuvres seulement lui ait semblé nécessaire : il voulut voir la *Cène* de Léonard, la *Sixtine*, la chapelle *Pauline* et le *Moïse* de Michel-Ange. La *Cène*, il la décrivit évidemment en face du tableau même. Il en eut tout le loisir à Milan. Quant à Michel-Ange, un de ses manuscrits laisse voir des pages blanches ménagées par Beyle pour y mettre la description de la *Sixtine* et du *Moïse*[1]. Cette fois du moins, — admirons une si rare exception, — Beyle voulut peindre avec la sincérité de celui qui vient de contempler ce dont il parle.

Le 15 novembre 1816 il écrit à Crozet : « J'ai là [2]

1. D'ailleurs il n'employa justement point ces pages-là. C'est dans le vol. XIII, où il travailla en 1811, puis en 1814, (ce volume contient la vie de *Raphaël*), qu'il écrivit, en 1817, la description du *Jugement*.

2. Dans le texte des *Souvenirs d'Égotisme* (240) : « J'ai lu », qui n'offre aucun sens. Même erreur dans la *Correspondance*.

devant moi ledit Michel, copié en 192 pages... Il y aura quatre lacunes pour des descriptions qui doivent être faites par celui qui décrit et qui a vu ce grand homme sous un jour nouveau... »

C'est pour combler ces quatre lacunes [1] qu'il entreprit un voyage à Rome. Le voyage dura près de trois mois : on pourrait supposer que Beyle en a profité pour voir Florence, où se trouvait la majeure partie des œuvres dont il parle, et qui était sur son chemin. Mais Beyle s'y est à peine arrêté [2]. D'ailleurs nous connaissons mal ce voyage : quelques faits notés par Beyle sur le manuscrit de la *Peinture*, qu'il avait cette fois encore emporté avec lui, quelques indications semées dans ses lettres, sont peu de chose.

Je lis sur la couverture du tome XIII : « Ce volume a fait avec moi le voyage de 87 jours, du 8 décembre 1816 au 4 mars 1817 [3]... » Beyle était à

1. La voûte de la *Sixtine*, le *Jugement dernier*, la *chapelle Pauline*, le *Moïse*.

2. Parti de Milan le 8 décembre, il envoie ses malles et ses manuscrits de Florence à Rome le 12 (lettre du 6 janvier 1817). C'est donc qu'il n'a pas travaillé à Florence, et sans doute n'a fait que s'y reposer entre deux étapes.

3. Inédit. — Les dates que l'on peut recueillir, à propos de ce voyage, sont particulièrement incertaines. Si l'on en croyait sa correspondance, il aurait été à Rome le 28 septembre 1816, à Paris le 30, à Rome le 1er octobre, à Lyon le 20 et le 21, à Livourne le 15 novembre, à Milan le 26 décembre, à Rome enfin le 31 décembre. On le retrouve à Milan le 10 janvier 1817, tandis qu'il serait à

Rome le 31 décembre (*Corr.*, II, 19), depuis quelques jours apparemment ; il y resta environ un mois [1]. Le 6 janvier il avait « fait le plafond de la *Sixtine* [2]. » Il renonçait à parler de la chapelle *Pauline* « attendu que la fumée des cierges a fait justice de la chute de saint Paul et de saint Pierre », et il se préparait à expédier à Crozet « un *Jugement* terrible ». Le 13 janvier [3] il lui « envoie la *Sixtine*

Rome le 6 et le 13 janvier. Ces dates, on le voit, sont fantaisie pure (*). Et il en est ainsi, disons-le à l'adresse des stendhaliens, pour une grande partie des lettres de Beyle. Par caprice, par distraction, par prudence surtout, et pour dérouter la police, il se plaît à brouiller lieux et dates. Les seules indications qui puissent faire foi, jusqu'à preuve du contraire, sont celles qu'il inscrit, pour lui-même, sur ses manuscrits. Celles des lettres doivent toujours être vérifiées par le contexte.

1. Il y est encore le 21 janvier. (*Corr.*, II, 26.)

2. « ...Sans faute le premier convoi te l'apportera écrit par moi bien large. Il suffira de le coudre en son lieu dans le volume vert. » (*Id.*, *ib.*, 21.)

3. On retrouve à peu près ces dates dans les notes de l'*Histoire de la Peinture*, mais avec des changements voulus. A la fin du chap. CLIII, sur la *Chapelle Sixtine*, il écrit (333) : « Il faut avoir le courage de faire le tour de la chapelle dans la galerie qui passe devant les fenêtres. (Écrit ce chapitre dans cette galerie le 13 janvier 1807.) » A condi-

(*) C. Stryienski, dans les *Souvenirs d'Égotisme*, s'était efforcé de les corriger. Mais ses corrections ne sont pas elles-mêmes plus exactes. M. Paupe a reproduit les mêmes erreurs. J'ai rétabli ci-contre le texte du manuscrit. En fait, il faudrait lire sans doute :
Milan : 28 et 30 sept., 1er, 20 et 21 octobre, 15 novembre ;
Rome : 26 et 31 décembre, 6, 10, et 13 janvier.

copiée d'après nature ». Il a réservé pour la fin le *Moïse* de *San Pietro in Vincoli*, qui « est un morceau bien dur » ; et il désespère si bien de « l'approximer de ces petits oiseaux à l'eau de rose qu'on nomme des Français aimables », qu'il y renonce tout à fait, son livre nous le montre : dans la page qu'il lui consacre, en fait d'étude directe, il se contentera de dire : « Si vous n'avez pas vu cette statue, vous ne connaissez pas tout le pouvoir de la sculpture. » Mais il ne tenta pas de la montrer à ceux qui ne l'avaient pas vue.

Restait le *Jugement dernier* : chose curieuse, et qui nous édifie sur sa méthode, si Beyle a voulu le revoir avant d'en parler, ce n'est point, comme on pourrait se le figurer, pour en étudier les qualités et les défauts, y reconnaître la manière ou le style de Michel-Ange, et y découvrir, par une observation minutieuse, tous ces petits détails précis qui, à travers le métier, font discerner l'âme d'un artiste. Tout cela, « détails critiques et techniques »,

tion de remplacer un 0 par un 1, 1807 par 1817, la date peut être exacte. — De même, p. 367, note : « Écrit et mesuré à la Chapelle Sixtine, le 23 janvier 1807. » — Ailleurs, parlant du modèle de Saint Pierre par San Gallo (384) : « Je l'ai encore vu au Belvédère en 1807... »

Mais quand, après ses réflexions sur la *Pietà* de Michel-Ange, il note (312) : « Écrit à Saint-Pierre du Vatican, le 1er juillet, 5 heures du matin... », nous sommes certains que, si Beyle écrivit bien cette page à Saint-Pierre, ce ne fut pas le 1er juillet ; jamais, dans cette période de sa vie, il ne s'est trouvé à Rome à cette date.

est déjà, à l'avance, enregistré dans son manuscrit. Il l'a donc pris ailleurs. Et s'il veut voir la peinture, c'est uniquement pour la décrire au point de vue dramatique, pour la raconter. Il vient là en romancier ou en poète, plutôt qu'en critique d'art. Le bagage du critique, il l'a dans sa malle. Il le dédaigne.

C'est ce qui ressort à l'évidence de ce passage d'une lettre à Crozet (Rome, 6 janvier 1817) : « *Quarante-huit heures après avoir reçu mes malles* [1], je t'expédie un *jugement* terrible. Je suis plein du physique de la chose ; *il me manque tous les petits détails critiques et techniques* que j'ai renvoyés là, pour les faire passer à l'aide d'un morceau célèbre. Je t'enverrai tout cela en toute hâte. T'envoyer un *jugement* sans détails techniques, les amateurs maniérés ne manqueraient pas de dire plus haut encore : « C'est un monsieur qui fait fort bien la philosophie, la politique, et même un peu de peinture. » Plus tard il lui apprend qu'il n'a reçu que le 12 janvier les « matériaux du *Jugement dernier* ».

Et c'est seulement quelques jours après les avoir reçus qu'il ose aborder sa description. Ce morceau célèbre fut ébauché à Rome, et corrigé à Naples. Nous en avons le manuscrit primitif (vol. XIII),

1. « Mes deux malles mises au roulage à Florence le 12 et qui devaient être ici le 18 décembre, ne sont pas encore arrivées le 6 janvier. *Dans ces malles est tout le style de Michel-Ange.* » (*Corr.*, II, 21.)

écrit sur ce cahier vert qui suivit Stendhal dans le voyage ; on y trouve en marge cette note précise : « Je commence le *Jugement* à Rome... le 20 janvier 1817 ; je le finis à Naples les 4 et 5 février 1817. »

Son voyage d'études était achevé. Il passa probablement un mois à Naples, où ce n'était pas l'*Histoire de la Peinture* qui le retenait, et revint, par Rome (où il est le 1er mars), à Milan [1].

Voilà tout ce que nous pouvons savoir de la part que Beyle donnait, dans ses études d'art, à l'examen direct et immédiat des œuvres. On le voit, c'est seulement en des occasions très rares, et seulement pour ajouter à quelque chapitre un peu de couleur et de vie, qu'il croit nécessaire d'étudier les tableaux dont il parle.



Compilation de quelques livres, étude exceptionnelle et tardive des œuvres mêmes, telle est pour

1. Si l'on veut savoir ce que fut pour Beyle ce voyage de trois mois, il faut lire *Rome, Naples et Florence*, où il a mélangé ses souvenirs de 1811 et son journal de 1816. Ce journal a presque entièrement disparu. Nous en avons pourtant retrouvé un fragment, écrit à Naples. Sauf des arrangements de style, c'est une page de *Rome, Naples et Florence*. Si on relit ce livre, on y verra combien la peinture est la moindre préoccupation d'Henri Beyle.

Stendhal la préparation première de son ouvrage. Mais cet ouvrage n'est point achevé encore. Il est confus, surabondant, disproportionné, et les morceaux en sont mal liés. Comment Beyle y met-il la dernière main ?

Cet ultime travail, ses lettres à Crozet comme ses manuscrits nous en donnent une idée approchée.

Beyle n'a plus guère qu'à élaguer. Mais nous avons assez vu comment le manuscrit était fait pour comprendre que cette dernière tâche ne devait pas être la moins pénible. Quand on a écrit un peu au hasard 16 volumes, sans trop vouloir en faire un livre, les réduire à une œuvre bonne pour l'impression n'est pas chose commode. « Je me suis tué à la lettre *for this work* par le café et des huit heures de travail pendant des trente ou quarante jours d'arrache-pied », disait Beyle dans une lettre à Crozet [1]. « *Je réduisais par là à vingt pages ce qui en avait d'abord cinquante* [2]. »

C'est donc surtout travail de style, arrangement de phrases et de mots. Il y faudrait le temps

1. 26 décembre 1816, *Corr.*, II, 18.

2. Beyle avait alors de furieuses crises de travail : le 20 oct. (*Corr.*, II, 13), il a eu « un accès de nerfs par excès d'attention pour Michel-Ange ». Le 15 novembre : « Le trop d'attention pour Michel-Ange m'a donné des nerfs si forts que, depuis dix jours, je n'ai rien pu faire. » (*Id.*, *ib.*, 15.)

de la réflexion. Mais Beyle, qui a mis cinq ans à ne pas finir son *Histoire*, s'acharne maintenant à l'achever en quelques semaines. Elle en souffrira.

« J'aurais eu besoin de laisser dormir deux mois et de revoir ensuite », avoue-t-il. — Tout au contraire, on imprime déjà la première partie du livre, que Beyle travaille encore à ses derniers chapitres, et les deux opérations se poursuivent à 800 kilomètres de distance [1].

Ainsi l'œuvre s'achève comme elle a commencé, sans beaucoup d'ordre ni de méthode, par à-coups, et par crises.

Pour comble d'embarras, Beyle, à la fin de son travail, a été pris d'un grand souci de la forme. Jamais il n'essaya tant de bien écrire. Il se plaît à parler de son œuvre comme d'un poème : « Note à mettre au dernier mot du dernier vers de la vie de Michel-Ange. » (8) Et ailleurs : « Tâche de ne pas supprimer de vers, car, dans mon illusion, il me semble que tout se tient dans ce poème. » (17) Le manuscrit est plein de notes comme celle-ci, que je

1. « J'attends avec impatience les premières feuilles », écrit-il le 1er octobre. Cependant qu'on les lui envoie (il les reçoit le 8 novembre), il annonce, le 20 octobre, que « Michel-Ange aura 180 pages de manuscrit », et qu'il en est « à 104 ». Et le 15 novembre seulement il a terminé les 192 pages de Michel-Ange : il ne lui faut plus que « deux jours de santé » pour donner « le dernier poli ». (*Corr.*, II, 15.)

trouve au début de la *Vie de Michel-Ange* : « *for me* : que le style soit vigoureux et elliptique, à la Montesquieu, pour reposer de la douceur gracieuse de Léonard. » (*inédit.*) Et il hésite sans cesse entre le style de Montesquieu, trop sec, et celui de Fénelon, trop tendre.

Cette préoccupation de la forme [1] est visible en effet dans le livre, surtout en quelques passages d'un tour plus recherché et d'une couleur plus brillante qu'il n'est coutume chez Stendhal ; — mais la hâte aussi et les confusions d'un travail tellement précipité ne se marquent que trop dans les défauts de composition, dans les disproportions de l'ouvrage.

***

C'est dans ce temps-là qu'intervient un officieux ami, sans lequel l'auteur fût difficilement venu à bout de son livre. Il importe de voir jusqu'où s'étendit la collaboration de Crozet.

Disons-le tout de suite, Crozet ne fut pas un collaborateur véritable. Le livre appartient bien tout entier à Stendhal. Crozet joue seulement le rôle d'un intermédiaire intelligent, et d'un cri-

1. On en verrait d'autres preuves dans les lettres de Beyle à Crozet, ou dans les questions qu'il lui fait, en marge du manuscrit de la *Peinture*.

tique qui avait le droit, non seulement de juger, mais de corriger quelque peu, de dire son mot, et de donner, à l'occasion, son trait de plume.

Beyle lui envoie des notes, qu'il faut insérer ici ou là : Crozet doit voir lui-même si l'insertion est possible [1], et, au besoin, faire les raccords. Un jour Beyle commence une lettre en lui parlant de Byron, d'abord sur un ton grave, puis en ajoutant quelques libres détails de vie privée destinés au seul Crozet. Et il ajoute : « Tâche de glisser le commencement de cet alinéa dans ma note romantique » (1er octobre 1816, *Corr.*, II, 12). Ici il faudra donc et choisir, et arranger. Ailleurs c'est à Crozet qu'il appartient de rendre plus ou moins « discret » certain passage (14), de distribuer les titres et les indications marginales (15). Il avait le droit d'ajouter, mais presque uniquement des notes, notes prudentes, habiles, hypocrites, qui n'étaient faites que pour la censure : « Farcis Michel-Ange... de notes pieuses et révérencieuses » (17) [2]. Il avait surtout la tâche de supprimer ou d'élaguer : « Je n'ai pas eu le temps de polir vingt pages de détails à la fin de Michel. *Efface les détails ridicules par leur peu d'importance.* »

« La religion est la cause unique du dur et du

1. Parfois aussi il doit traduire : « Fais-moi le plaisir de traduire en anglais la note de la page 733. Ce sera une note originale de Sir M. E. »

2. Nous voyons en effet Crozet écrire à Beyle, dans une lettre inédite : « ...A la fin de ce chapitre, je justifie par

laid que les sots reprennent dans Michel-Ange. *Laisse le plus que tu pourras* le développement de ce ressort secret. Mets des points quand tu supprimeras » (16). Et ailleurs : « Si j'ai manqué de tact, corrige-moi » (25).

Il le laisse même décider de la dédicace, qui n'avait pas pour lui une mince importance : « Si tu trouves réellement *basse*, *plate*, la dédicace, pouvant faire rougir Dominique en 1826, supprime-la » (14) [1].

Il est rare de voir un auteur abandonner à son ami puissance aussi définitive sur son œuvre. Mais, tout compté, il semble bien que nous ne risquions guère de lire du Crozet croyant lire du Stendhal. Prenons garde tout au plus à quelques annotations superflues. Dans l'ensemble, l'œuvre de Crozet apparaît surtout comme négative. C'est un peu le praticien qui donne les coups de lime au bronze, enlève les bavures et bouche les trous de la fonte.

Plus importante peut-être, mais moins saisissable était la part de la critique. Nous savons d'ailleurs, et Mérimée nous a confirmé, que Beyle était toujours fort accueillant pour les critiques,

une note emphatiquo-comique la phrase : « lorsqu'on a brisé une montre, où est allé le mouvement ? »

1. Il lui avait déjà donné tout pouvoir sur elle, dans un passage inédit de la lettre du 28 septembre : « Si la dédicace pèche comme hardie, laisse-la... cela passera. Si elle pèche comme plate, ôte-la. »

fût-ce les plus dures ; il les acceptait, les provoquait même ; il faisait mieux, il y cédait [1].

Il semble particulièrement modeste et docile devant celles de son ami : « Je ne sais même, lui dit-il, si tu me passeras certains morceaux de Michel-Ange » (12). Pour maint passage, c'est à son jugement que Beyle s'en remet : « Dis-moi au moins l'effet que Michel-Ange a produit sur toi. » — « Je suis passionné pour ta critique, tu me connais *intus et in cute.* Ne ménage rien, donne le mot le plus cruel à la plus cruelle nouvelle, comme dit notre ami Shakespeare » (20, 25-26).

Et c'est ainsi que certains manuscrits [2] envoyés par Beyle à Crozet sont couverts d'interrogations comme celles-ci : « Est-ce clair ? » — « Y a-t-il pléonasme ? » Ou bien il indique deux expressions, et écrit en face : « Seyssins [3] : choisis. » — Ce ne sont guère d'ailleurs que questions sur le style : « à S. [Seyssins] : n'es-tu pas d'avis d'effacer cette redondance ? » — Il avait écrit (p. 342) : « Ses yeux s'étaient tellement habitués à regarder *en l'air...* » Mais il eut un scrupule, et mit en marge : « à Seyssins : *en l'air* est-il bas, ou simplement familier ? » Sans doute qu'à cette question d'un pur goût classique Crozet répondit que « en l'air » était bas,

1. C'est ainsi qu'il devait tenir le plus grand compte des critiques que lui fit Balzac sur la *Chartreuse de Parme.*

2. Par exemple un fragment de *la Vie de Michel-Ange.* (Bibl. de Gren.)

3. Crozet.

car le texte porte maintenant : «... à regarder *au-dessus de sa tête* [1]... »

Crozet fut donc d'un grand secours à son ami, mais son intervention ne dépasse guère les limites habituelles des petits conseils, des corrections et des suggestions de détail [2], fournis par l'entourage de tout artiste, et qui collaborent, sans qu'on le sache, à bien des œuvres [3]. Dans tous les cas il semble que Crozet, plus incompétent encore que Beyle en fait d'histoire de l'art, ne se mêle jamais de corriger le fond, mais seulement les mots. — Tout ceci éclaire donc la manière de faire, mais ne diminue en rien le mérite ou la responsabilité de Beyle.

Crozet, cependant, avait bien le droit d'être parrain d'une œuvre revue et nettoyée par lui, imprimée enfin par ses soins. J'ai dit comment il essaya de la faire agréer au public. Il avait si longtemps travaillé à sa naissance qu'il se sentait pour elle le genre de sympathie quasi paternelle du médecin pour l'enfant, après un accouchement laborieux.

1. Ailleurs, dans une lettre inédite, il lui demandait : « Dis-moi si la note des copies de la Cène sera trop longue. » Crozet laissa passer la note (*H. de la P.*, 153, 154).

2. Une lettre de Crozet (Bibl. de Grenoble, R 5896, liasse non reliée), nous met bien au fait de cette collaboration. Il annonce à Beyle qu'il supprime des notes ; il lui fait quantité d'objections ; enfin il écrit : « Je corrige beaucoup dans les tempéraments en fait de style. » (Lettre d'octobre 1816.)

3. Telle la collaboration de Bouilhet à *Madame Bovary*.

Il écrivait, après la mort de son ami, à Colomb : « ... J'ai distribué à quelques vieux compagnons de notre jeunesse l'*Histoire de la Peinture en Italie* et les *Lettres sur Haydn*, *quorum pars magna fui*, car j'ai vu composer ces ouvrages, je les ai corrigés et fait imprimer... » Ailleurs il laisse échapper cet aveu touchant, que « seul au monde sans doute » il savait « par cœur » l'*Histoire de la Peinture.*

***

Tandis que Crozet, en France, recevait le manuscrit, renvoyait à Beyle les épreuves, corrigeait, annotait, proposait, critiquait, Beyle travaillait hâtivement à finir son livre ; il en était déjà fatigué et excédé.

Le voyage d'études à Rome fut, semble-t-il, son dernier effort. Ni sur ses manuscrits, ni dans ses lettres, nous ne voyons apparaître le moindre indice qu'après son retour à Milan [1] il ait encore travaillé à son livre [2].

Il ne s'en occupa plus que pour en soigner la publication, en préparer le succès. Je n'ai point à

1. Au commencement de mars 1817.

2. Colomb était « porté à croire » que *Rome, Naples et Florence* avait paru après l'*Histoire de la Peinture.* Nous pouvons confirmer son hypothèse. La *Peinture* est annoncée dans le *Journal de la Librairie* le 2 août 1817, *Rome, Naples et Florence* le 13 septembre.

redire ici quel souci eut Henri Beyle de faire d'avance, autour de la *Peinture*, un peu de réclame, de la faire annoncer dans le plus grand nombre possible de journaux, d'en envoyer des exemplaires à un choix habile de lecteurs influents, depuis « M. de Cazes, ministre », jusqu'à madame Récamier, depuis Gœthe jusqu'à « Sir Walter Scott, poète, à Édimbourg [1]. »

Tant de soins méritaient leur récompense : Beyle ne fut pas récompensé. La publication de l'*Histoire de la Peinture* ne lui rapporta rien, pas même la gloire ; elle lui coûta 1.770 francs [2].



Nous avons conduit l'*Histoire de la Peinture* jusqu'au moment de sa venue au jour. Ce n'est pas tout d'avoir montré comment l'ouvrage a

1. Voir plus haut, p. 109-110.

2. *Comment a vécu Stendhal*, 180, 190 et suiv. — Beyle avait fait imprimer à ses frais. En 1824, sur 1000 exemplaires, il n'en avait vendu que 284. Il en avait distribué sensiblement autant, 270. (Cf. sur la même question A. Paupe, *Stendhal et ses éditeurs*, *Mercure de France*, 16 mai 1910.)

Cet insuccès fut pour Beyle une chance heureuse. S'il avait eu des milliers de lecteurs, quelqu'un d'entre eux eût sûrement découvert l'un de ses nombreux plagiats. L'obscurité du livre le sauva.

germé et grandi, si l'on ne fait voir pourquoi, brusquement, il s'arrêta en pleine croissance. Les deux premiers volumes n'eurent jamais de suite. L'histoire de l'École de Florence elle-même reste interrompue, entre Michel-Ange et Fra Bartolomeo.

Est-ce parce que la *Peinture* n'eut pas de succès que Beyle n'en poursuivit pas la publication [1] ?

Je veux bien qu'il ait été fort découragé. Avant même que le livre ne parût il avait pour ses futurs lecteurs de la défiance et du mépris. Il était persuadé que les Français sont incapables d'aimer les tableaux comme il convient : « Je désespère de faire sentir les arts à ces monstres de vanité et de bavardage...Leur âme sèche ne peut sentir le beau. » (*Corr.*, II, 18.) Il se sentait trop différent de ses lecteurs, trop ardent, trop âpre, trop tendre. Avant d'achever, il était dégoûté de son entreprise :

1. Le naïf et zélé Colomb est surpris d'un tel abandon : « Ce qu'il y a d'étonnant, écrit-il dans sa notice, c'est que Beyle, depuis la publication de ce livre, ne s'en soit plus occupé, bien qu'à ses yeux il eût de la valeur. »

Stendhal a bien écrit, dans la notice nécrologique qu'il se préparait à lui-même (*Journal*, 469): « La *Peinture* n'ayant pas de succès, il enferma dans une caisse les trois derniers volumes et s'arrangea pour qu'ils ne parussent qu'après sa mort. » Mais devons-nous croire aux premiers mots, quand les derniers paraissent si peu véridiques ? A tout le moins n'a-t-on jamais trouvé trace de ces trois derniers volumes, dans un état d'achèvement tel qu'ils pussent être publiés. Sur leur ébauche, voir l'Appendice.

« ... offrir du rôti à des gens qui n'aiment que le bouilli... Y a-t-il rien de plus bête ? »

L'expérience lui prouva qu'il n'avait point tort. Les Français ne montrèrent aucun goût pour le régal qu'il leur offrait. Et, fort sagement, il n'éprouva nul besoin d'ajouter de nouveaux volumes au stock considérable qui reposait chez son éditeur.

Mais cet abandon d'une œuvre incomplète surprend moins encore, quand on sait que, dès 1816, et avant qu'il n'eût reçu les premières épreuves, Beyle semble bien décidé à s'en tenir là.

Il intitule une longue lettre adressée à Crozet : « *Raisons pour ne pas faire les troisième, quatrième, cinquième et sixième volumes de l'Histoire de la Peinture en Italie* »[1]. (30 sept. 1816, p. 9.)

Il pense qu'il sera temps, beaucoup plus tard, quand il aura épuisé sa verve comique et jeté son feu, de finir cette œuvre de critique. Il pourra, vers « 54 ans » et pour se « délasser », y employer les loisirs d'un âge plus mûr et d'une imagination devenue stérile. Mais quand on est encore « dans la fougue des passions, » quand « le feu de l'âme est assez fort pour opérer la fonte des matières qui font le génie, » on laisse aux autres la critique. Nous reconnaissons ces idées. Mais elles lui semblent maintenant plus décisives encore, sous l'im-

1. Dans la notice nécrologique, il parle des « trois derniers volumes », ici de quatre. En fait, il était peu fixé, ces volumes n'existant pas.

pression de pénible effort et d'ennui que lui donne l'achèvement de ces deux volumes.

Et c'est surtout cette lassitude qui décida le sort des livres commencés. Beyle n'est pas l'homme des longues besognes et des tâches courageuses. Ces quatre volumes qui l'attendent lui causent beaucoup d'effroi. « Il me faudrait deux ans pour finir l'*Histoire*, » s'écrie-t-il. — Et à quoi bon ? Si les deux premiers volumes réussissent, les quatre suivants n'ajouteront rien au succès de l'auteur. Mieux vaudra les laisser regretter. Au besoin, quelque autre essaiera de compléter cette belle œuvre inachevée.

Mais personne n'acheva jamais l'*Histoire de la Peinture* de Stendhal ; personne même, semble-t-il, ne s'est douté que les éléments étaient déjà rassemblés. Nous possédons encore cette ébauche [1], à laquelle il ne toucha plus depuis 1817. A vrai dire, on ne trouve guère là que les matériaux recueillis au cours des compilations successives [2]. Il lui restait à ajouter son œuvre personnelle, c'est-à-dire, entre les chapitres copiés ailleurs, à insérer ses idées et ses fantaisies. C'est en ce sens qu'il faut

1. Voir l'Appendice.

2. C'était déjà une part considérable de l'œuvre future. Pour le Corrège, Raphaël, il n'aurait pas eu sans doute beaucoup à ajouter. Les vies d'Andrea del Sarto et de Raphaël, publiées dans les *Mélanges*, peuvent être considérées comme des fragments de cette *Histoire de la Peinture* non achevée.

l'entendre : « Le Corrège, Raphaël, le Dominiquin, le Guide sont tous faits, *dans ma tête* [1]. » (*Corr.*, II, 10.)

Mais il n'avait pas même esquissé encore le chapitre essentiel de cette deuxième partie, qui devait y faire pendant à l'étude du Beau idéal parue dans les premiers volumes. Il voulait, en effet, dans les derniers, recommencer pour la peinture la synthèse de philosophie et d'esthétique qu'il avait essayée à propos de la sculpture. Il s'effrayait de la difficulté :

« ... Il faut inventer le beau idéal du coloris et du clair-obscur, ce qui est presque aussi difficile que celui des statues. Comme cela tient de bien plus près aux cuisses de nos maîtresses, les plats bourgeois de Paris sont trop bégueules pour que je leur montre ce beau spectacle. »

La pudeur des contemporains de Stendhal, mais surtout sa propre paresse, nous privèrent à jamais de ces curieuses théories, et du reste [2].

1. On trouve dans l'*Histoire de la Peinture* plusieurs allusions aux livres futurs : « Voir le *Traité de la Science des physionomies* dans *l'École de Venise*, tome IV de cet ouvrage » (216, note). « ...J'y reviendrai dans la *Vie de Raphaël* » (341). « Voyez l'article de l'*Incorrection* dans la *Vie du Corrège*, tome IV » (360, note).

2. Je doute que l'on puisse voir une velléité sérieuse dans cette note des *Promenades dans Rome* (II, 9-10) : « Je publierai dans les derniers volumes de *l'Histoire de la Peinture* cinquante pages de petits faits tous avérés.... » Au moins peut-on presque affirmer que Stendhal ne remit jamais la main à ses manuscrits.

***

J'ai essayé de suivre pas à pas Henri Beyle durant ces quelques années qu'il mit à ne pas finir son livre. Je n'ai pas cru pouvoir être trop minutieux dans l'histoire de l'écrivain et de l'ouvrage.

Désormais l'esprit de Beyle nous est mieux connu. Et, sachant la genèse de son livre, nous sommes préparés maintenant aux plus étranges découvertes.

Ce n'est pas autour d'une forte idée centrale que ce livre s'est formé ; on ne retrouve pas dans son histoire cette unité et cette suite qui rendent les organismes vivants et forts ; il s'est fait d'agglomérations hasardeuses. Au lieu de grandir peu à peu et normalement, il a grossi, il s'est enflé d'éléments disparates, par élans interrompus, par brusques saccades. Les morceaux qui l'ont formé sont d'âges différents, et de contexture diverse. On ne sait trop pourquoi il a commencé comme il commence ; il n'y a pas de raison intime pour qu'il finisse là où il finit. Une chance heureuse le fit naître, un caprice l'a arrêté.

Les périodes de son développement peuvent se résumer en quelques mots.

Née à Milan entre deux rendez-vous, soutenue par le prestige des souvenirs et des espérances, l'*Histoire de la Peinture* grandit d'abord très vite ;

les premiers mois de l'année 1812 voient s'ébaucher l'œuvre tout entière.

Mais le livre est victime de la campagne de Russie ; il gît dans quelque tiroir pendant deux ans, de juillet 1812 au mois d'août 1814.

Le désœuvrement, l'Italie retrouvée, et l'effort pour se distraire de malheureuses amours, ramènent Beyle à la *Peinture*. C'est, pendant six mois peut-être, une nouvelle crise de travail. Alors s'ajoutent à la compilation primitive la plupart des pages vraiment personnelles du livre.

En 1815, seconde période de vie ralentie. L'*Histoire* pourtant n'est pas oubliée tout à fait, et si l'auteur n'y travaille guère, il l'emporte dans ses voyages ; faute de mieux, il remplit les pages blanches avec le récit de ses amours.

Enfin commence en 1816 pour l'*Histoire de la Peinture* la dernière phase de son développement. Beyle en achève la première partie. Et, — ce que n'avaient pu la vanité ou l'ambition, — un pressant besoin d'argent arrive à vaincre les dernières paresses et les dernières pudeurs de l'écrivain. Avec hâte et fièvre, Stendhal donne l'ultime poli, complète, annote, envoie à l'imprimeur.

Puis, lassé de ce grand effort, et sans doute un peu dégoûté d'une œuvre dont seul au monde il connaissait les faiblesses, il laissa tout là, et ne songea plus qu'à de nouvelles amours.

Ainsi, née par hasard, commencée presque sans but, continuée sans dessein bien arrêté, achevée

sans conviction, interrompue, délaissée, puis reprise, pour être toujours l'occupation distraite des heures que troublaient le souvenir ou l'attente, l'*Histoire de la Peinture* ne fut jamais pour Stendhal le livre où l'on se met tout entier et dont on se sent fier, parce que l'on s'y retrouve soi-même.

L'*Histoire de la Peinture* fut encore un enfant que Beyle n'avoua pas [1].

***

Reconnaissons-le : rien ne disposait Stendhal à faire un historien de l'art.

Dilettante sentimental ou passionné, moins amateur qu'amoureux de la peinture, dans la solitude et le silence il aimait à jouir longuement d'un tableau, qu'il contemplait à peu près à la façon d'une maîtresse, ardemment et dévotement. Le Corrège ou Léonard lui donnèrent, comme Métilde, des heures très douces et très tendres d'adoration silencieuse. Et parfois, un profil délicat ou des yeux profonds, assombris et voilés par l'or terni qu'ajoutent les siècles au coloris des vieux maîtres, lui rappelaient une figure vivante et aimée. C'est ces jours-là qu'il croyait le mieux comprendre la peinture.

Il était aussi un psychologue aux vues nouvelles,

1. Peut-être parce qu'il n'avait pas la certitude d'en être vraiment le père.

grand connaisseur des âmes d'autrefois, et habile à retrouver dans l'histoire les mobiles des actions humaines ; mais cela sans larges systèmes bien liés, au contraire par vues brèves et profondes, en causeur vif. Et il était capable de jeter ainsi, sur les arts du temps passé, quelques coups d'œil très perspicaces.

Mais cette contemplation de poète et de rêveur, ou ces remarques aiguës de moraliste, ne préparent guère à écrire un gros livre sur l'histoire de la peinture italienne à travers les âges. Des impressions d'art, des réflexions jetées en passant, c'était là ce qui aurait convenu à l'âme capricieuse et curieuse de Stendhal. Une pareille œuvre, il aurait pu l'écrire « sous l'immédiate dictée de son cœur ; » méthode un peu incertaine, au contraire, quand il s'agit de raconter les annales de la peinture. La sensibilité ou l'esprit ne suffisent plus pour faire l'œuvre savante, régulière et sûre d'un historien.

Alors on est conduit à s'adresser à ceux qui furent, avant vous, des historiens sérieux, lourds d'érudition et de compétence ; l'on va même à eux trop souvent.

C'est là ce que fit Stendhal.

III

L'ABBÉ LANZI [1] ET STENDHAL

Romain Colomb avait, on se le rappelle, écrit dans sa notice : « L'*Histoire de la Peinture* de Beyle n'a... aucune ressemblance avec celle de l'abbé

1. Lanzi était fort connu et très respecté au moment où Stendhal devint, lui aussi, un historien de l'art italien. Il était mort depuis un an seulement, quand son émule, en 1811, acheta ses œuvres. Florence était fière de lui. Zameoni y publia un *Elogio storico di Lanzi*, et Boni, en 1814, un *Elogio di Lanzi*, in-quarto. C'était même une gloire italienne ; à Venise, en 1813, paraissait un *Saggio di studj di Lanzi*, par les soins de Boni, et on en trouve une traduction dans les *Annales encyclopediques*, en 1817 (t. IV).Il n'était pas oublié encore en 1840,puisque Al. Cappi faisait paraître alors, à Forli, la *Biografia di Lanzi.* Enfin Tipaldo l'admettait dans sa *Biografia degli Italiani illustri* (t. VIII, p. 448).

C'était un homme fort savant, et dont la vie fut très remplie. Né le 13 juin 1732,dans un petit pays des Marches, il avait montré tant de passion pour les auteurs anciens, disent ses biographes, qu'il savait Cicéron presque entiè-

Lanzi, soit dans le fond, soit dans la forme : ce sont deux compositions complètement différentes. »

Stendhal, plus avisé, à la fin de son *Histoire*, a

rement par cœur. Il ne l'a pas assez oublié en écrivant ses livres. — Il entra dans la Compagnie de Jésus en 1749 ; elle fit de lui un professeur d'humanités. La suppression de l'Ordre le donna à l'érudition. On ne dit pas qu'il ait jamais songé à y rentrer dans la suite, bien que Stendhal l'appelle « le jésuite Lanzi », ce qui, sous sa plume, n'est pas une aménité. Nommé en 1773 sous-directeur des *Offices*, puis conservateur, il commença par travailler à la réorganisation du musée, et composa, en 1782, un *Guide de la galerie de Florence*. Puis il se rendit illustre à Florence et même au delà par un savant ouvrage sur la langue étrusque (*Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*, Rome, 1789). Sa réputation était grande, puisque l'abbé Marini, alors lui aussi « célèbre », lui donna le titre, sans doute flatteur, de « Varron du XVIIIe siècle ». C'est lui aussi qui remit au point la question des vases peints, que l'on appelait indistinctement vases étrusques (*De' vasi antichi dipinti, volgarmente chiamati etruschi*, Florence, 1806, 1807). C'était donc un érudit ingénieux, novateur, zélé, et un passionné de choses anciennes. Infatigable, il abandonna l'Étrurie et l'antiquité pour la peinture italienne.

Il commença par faire ce que Stendhal ne fit jamais : il parcourut toute l'Italie pour étudier les œuvres dont il devait parler. Et c'est seulement après ces longues recherches qu'il fit paraître son livre, que les amateurs studieux attendaient avec impatience. *L'Histoire de la Peinture* fut imprimée pour la première fois en 1789. Il continua à y travailler, et chaque édition successive marque un progrès. Il en surveillait lui-même l'impression, et l'on raconte que ce soin le retint pendant un an à Bassano, en 1796. A peine avait-il cependant, distraction d'une âme

lui aussi nommé Lanzi ; mais c'est seulement pour conseiller à ses lecteurs de ne pas le lire. Il vient d'énumérer tous les ouvrages utiles à un amateur de peinture, les *Lettres* de de Brosses et la *Felsina pittrice* de Malvasia, Zanetti et la *Vie anonyme de*

pure, traduit en *terza rima* les *Travaux et les Jours*, et ciselé quelques inscriptions latines.

Ce fut sa dernière œuvre de science. Ses biographes nous disent avec admiration la piété de sa fin. En ceci encore Stendhal ne l'imita guère. Il composa, nous rapporte l'un d'eux, « cinq petits ouvrages de dévotion, écrits avec une douceur de sentiment, une grâce et une pureté de style très remarquables, et qui attestent combien l'auteur était rempli des sentiments de piété et des maximes de la religion. »

Il mourut le 31 mars 1810. Il a les honneurs d'un monument à *Santa-Croce*, à côté de celui de Michel-Ange. Je ne sais si Stendhal, qui lui devait bien ce dernier hommage, alla vénérer la tombe de son maître Lanzi, quand il passa à Florence en 1816.

L'Histoire de la Peinture de Lanzi était le premier ouvrage d'ensemble sérieux, complet, et impartial, sur toutes les écoles d'Italie. Il y appliquait à la peinture les méthodes d'une érudition exercée, soigneuse, minutieuse même à l'excès, et dont la lourdeur était plutôt aggravée que tempérée par les habitudes d'un style cicéronien. Mais c'était une œuvre remarquable par la science et l'ampleur, et qui parut longtemps le livre définitif sur un tel sujet. S'il nous semble illisible aujourd'hui, les contemporains n'en pensaient pas ainsi. La *Biographie universelle* exprime bien l'opinion reçue : « Au mérite d'une érudition étendue et d'un goût sûr se joint celui d'un style simple, quoique varié, et concis quoique plein d'agrément... et l'on sent partout que le *Brutus* de Cicéron et les *Institutions* de Quintilien sont le

Raphaël, le *Michel-Ange* de Condivi et les *Peintres vénitiens* de Ridolfi, la *Vie de Léonard* par Amoretti et les livres de Mengs. Au bas de la page, en une note modeste, il ajoute cet avis obscur et qui peut paraître innocent :

modèle dont il s'efforce d'approcher. » C'est ce livre savant et complet que Stendhal voulut refaire. Lanzi s'adressait aux érudits, aux initiés. Ce n'était pas une lecture plaisante. Stendhal prétendit être lu par les amateurs, les voyageurs mondains, les dilettantes. Mais Lanzi ne fut pas remplacé par Stendhal.

Le nombre des éditions de son livre en prouve le succès : il avait paru d'abord en 1789, à Bassano, puis à Florence en 1792 ; une édition plus complète fut publiée à Bassano en 1796, puis en 1806. Il est probable que Stendhal, quand il voulut acheter le livre, en 1811, se vit offrir l'édition récente parue en 1809, à Bassano, chez Remondini. Elle était intitulée : *Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle belle arti, fin presso al fine del XVIII secolo* ; *edizione terza.* Elle comprenait six volumes. — Cette édition, la dernière parue du vivant de l'auteur, et publiée par les soins de J. de Lazara et de B. Gamba, faisait d'ailleurs autorité. C'est sur elle que fut composée la traduction française de 1824. On peut donc admettre que Stendhal s'est servi de celle-là.

Le succès de l'ouvrage ne diminua pas après la mort de l'auteur ; on cite des rééditions à Bassano en 1818, à Florence en 1822, à Milan en 1823, en 1824 encore, dans la collection des *classici italiani*, enfin à Florence, en 1845. Le livre de Stendhal n'eut pas le centième des lecteurs de Lanzi.

Ce ne fut pas seulement un succès italien. L'ouvrage fut traduit en Angleterre, en 1828, par Th. Peurose. Il le fut

« Ainsi ne pas lire ce qu'on ne peut pas vérifier(?). C'est ce qui m'empêcherait de conseiller à un jeune amateur, à Paris, la judicieuse *Histoire de la Peinture* par le jésuite Lanzi, six volumes in-8. C'est un guide sûr » (411).

Voici pourquoi Stendhal ne tenait point à ce que son lecteur fît la connaissance de Lanzi.

en Allemagne en 1830 (*). Il le fut aussi en France, à deux reprises, peu d'années après que Stendhal en avait fait, sans succès, cette secrète adaptation. Les traducteurs ignorèrent comme tout le monde qu'ils avaient été ainsi devancés, et personne ne signala jamais cette traduction fragmentaire, qui fut bien la première en France. Les deux suivantes parurent, l'une en 1822, à Paris, chez Rey et Gravier, sous ce titre : *Traduction abrégée de la Storia pittorica dell'Italia*, de l'abbé LANZI, ou *Histoire des principaux peintres des écoles d'Italie, avec des notes et* 80 *gravures de tableaux peu connus, des meilleurs maîtres*, par FRANCILLON ; — l'autre en 1824 : *Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance des beaux-arts, jusques vers la fin du* XVIIIe *siècle*, par l'abbé LANZI ;... par madame ARMANDE DIEUDÉ, Paris, Seguin et Dufart, 1824 ; 5 vol. La maison Didot s'était chargée de l'impression ; sept ans avant, elle imprimait l'infortuné volume de Stendhal (**).

C'est d'après cette traduction fort bien faite que je cite Lanzi. Stendhal, je l'ai dit, semble, comme le traducteur, s'être servi de la 3e édition. Les rapprochements n'en seront d'ailleurs que plus expressifs, si la traduction n'a pas été faite en vue d'une comparaison possible.

(*) En trois volumes, Leipsick, 1830-1833.

(**) Stendhal n'ignora pas ces traductions de Lanzi : il y renvoie, dans une lettre de 1841. (*Corr.*, III, 280.)

***

L'*Histoire* de Lanzi commence ainsi :

« On ne peut douter qu'il y ait eu des peintres en Italie, même dans les siècles barbares... Il suffit d'indiquer deux ouvrages immenses, dont on ne pourrait trouver les pareils dans tout le reste de l'Italie. Le premier est la collection des papes jusqu'à saint Léon ; ce pontife lui-même la fit peindre sur l'une des parois de la basilique de saint Paul... Cet ouvrage du cinquième siècle a été ensuite continué jusqu'à nos jours. L'autre orne toute l'église de Saint-Urbain dont les lambris représentent des sujets évangéliques, et plusieurs traits de l'histoire du saint patron de cette église avec quelques actions de la vie de sainte Cécile ; travail qui, n'ayant rien de grec ni dans les figures, ni dans les draperies, doit plutôt être attribué à un pinceau italien. On y lit la date de 1011. » (Lanzi, I, 41-42).

Après une page de généralités brillantes sur les Étrusques et les Romains, Stendhal commence ainsi l'*Histoire de la Peinture en Italie* :

« Elle a eu des peintres même dans les siècles les plus barbares du Moyen âge. Voyez à Rome les portraits des papes que saint Léon fit peindre à fresque au ve siècle dans l'église de Saint-Paul. L'église de Saint-Urbain, aussi à Rome, est un

autre monument de ces temps reculés. Il est encore possible de distinguer sur les murs quelques figures qui représentent des scènes prises dans l'Évangile, dans la légende de saint Urbain et dans celle de sainte Cécile.

» Comme on ne trouve rien dans cet ouvrage qui rappelle la manière des peintres qui, à cette époque, florissaient à Constantinople, qu'en particulier les têtes et les draperies sont traitées d'une façon différente, il est naturel de l'attribuer au pinceau italien. On y lit la date de 1011. » (*H. de la Peint.*, liv. I, ch. I, p. 46.)

Tout ce que disait Lanzi ne se retrouve pas dans Stendhal, mais tout ce qu'a écrit Stendhal était déjà chez Lanzi.

Ce début de l'*Histoire de la Peinture* est un parfait exemple de ce que va en être la suite. Le livre premier et le livre second tout entiers, c'est-à-dire les 80 premières pages de l'*Histoire*, ne forment qu'un centon de Lanzi.

Il me suffira d'en donner quelques preuves caractéristiques.

Voici comment Stendhal et Lanzi peignent les débuts de la Renaissance en Toscane :

Lanzi (p. 44 et suiv.) [1].	Stendhal (p. 48...)
... Ce fut seulement *dans la seconde moitié du trei-*	*Vers la fin du treizième siècle*, un œil attentif com-

1. Nous nous contenterons de donner en italien le début

zième siècle, que l'on commença à sortir de l'enfance de l'art ; et *le premier pas que l'on fit vers* un style nouveau, fut *le perfectionnement* de la sculpture.

La gloire en appartient aux Toscans, à cette nation qui, depuis les temps les plus *reculés*, *avait répandu* en Italie les lumières *des sciences et des arts*. Ce furent, en particulier, les Pisans, qui *enseignèrent* aux autres artistes, à *secouer le joug des Grecs* modernes, et à prendre *les anciens* pour modèles. La barbarie avait *non seulement* anéanti *les beaux-arts*, *mais encore* les *principes nécessaires pour les faire renaître. L'Italie ne manquait point de belles sculptures grecques et romaines*, mais elle n'eut pendant longtemps aucun artiste capable de les apprécier, ni aucun qui tentât de les reproduire. Ce que l'on

mence à distinguer un léger mouvement pour sortir de la barbarie. *Le premier pas que l'on fit vers* une manière moins imparfaite d'imiter la nature, fut de *perfectionner* les bas-reliefs. *La gloire en est aux Toscans, à ce peuple qui*, déjà une fois, dans les siècles *reculés* de l'antique Étrurie, *avait répandu* dans la péninsule *les arts et les sciences*. Des sculpteurs, nés à Pise, *enseignèrent* aux faiseurs de madones à *secouer le joug des Grecs* du Moyen âge et à lever les yeux sur les œuvres *des anciens* Grecs. Les troubles, pendant lesquels chacun songe à sa vie ou à sa fortune, avaient tout corrompu, *non seulement les arts*, *mais encore les maximes nécessaires pour les rétablir. L'Italie ne manquait pas de belles statues grecques ou romaines* ; mais, loin de les imiter, les ar-

de ce passage (d'après l'édition florentine de 1845, t. I, p. 3) :

« Solamente dopo la metà del secolo XIII si cominció a far qualche cosa di grande ; e il primo passo onde si creó nuovo stile, fù migliorar la scultura.

fit, pendant ces siècles de ténèbres, se réduisit à quelques sculptures grossières telles qu'on en voit encore dans *la cathédrale de Modène*, à *Saint-Donato d'Arezzo*, dans *la primatiale de Pise* [1], et dans beaucoup d'autres églises, où l'on conserve, soit à l'entrée, soit dans l'intérieur, quelques restes de ces ouvrages informes.

Nicolas de Pise fut le premier qui *entrevit la lumière*, et essaya de *la suivre*.

Nicolas n'atteignit point

tistes ne les trouvaient point belles. *On peut voir* leurs tristes ouvrages *au dôme de Modène*, à l'église de *Saint-Donat d'Arezzo*, et particulièrement sur une des *portes de bronze* de l'*église primatiale de Pise.*

Au milieu de cette nuit profonde, *Nicolas Pisano vit la lumière*, et il osa *la suivre* (1230).

. . . .

. . . .

(Stendhal, ici, intervertit l'ordre des paragraphes de Lanzi) :

» La gloria fù dei Toscani, cioè di quella nazione che fin dall' età più remote sparse in Italia i più bei lumi delle arti e delle dottrine ; e segnatamente fù dei Pisani. Essi insegnarono al rimanente degli artefici a scuotere il giogo de' moderni Greci, e a prender norma dagli antichi. La barbarie avea guaste non pur le arti, ma le massime ancora necessarie per ristabilirle. Non mancava l'Italia di bè' marmi greci e romani : niun artefice vi ebbe per lungo tempo che gli pregiasse, non che volgesse l'animo ad imitargli. Ciò che si fece in quegl' infelici secoli non fù d'ordinario se non qualche scultura assai rozza ; come può vedersi nel duomo di Modena, in S. Donato di Arezzo, nella primaziale di Pisa e in assai altre chiese che serbano o nelle porte o nel di dentro qualche avanzo di que'lavori. Nicola Pisano fu il primo a veder luce e a seguirla. »

1. Et Lanzi indique en note qu'il s'agit de la porte de bronze.

le but qu'il s'était proposé. *Ses compositions* sont quelquefois *confuses* ; ses figures souvent paraissent écrasées, et offrent plus d'exactitude que d'expression. Mais son nom fera toujours époque dans l'histoire du dessin ; car il fut le premier à ramener les maîtres dans la véritable route, en établissant de meilleurs principes...

Dès l'an 1231, Nicolas exécuta, *à Bologne*, *l'urne de saint Dominique* ; ouvrage remarquable, qui lui fit donner le nom de *Nicolas-de-l'Urne*. Il sculpta ensuite, *avec plus de succès encore*, les deux histoires du *jugement universel*, dans *la cathédrale d'Orvieto*, puis *la chaire de saint Jean de Pise* : tous ces ouvrages, dont les gravures sont répandues dans toute l'Europe, attestent que le *dessin*, l'*invention*, et la *composition*, reçurent de lui une vie nouvelle.

Dès l'an 1231, il avait fait *à Bologne* le tombeau (*urna*) *de saint Dominique*, d'après lequel, comme d'un ouvrage étonnant, il fut appelé *Nicolas dall'Urna.* On reconnaît le peuple né pour les arts 1. Son talent *brilla plus encore* dans le *jugement dernier* qu'il fit pour *la cathédrale d'Orveito*, et dans les bas-reliefs de *la chaire de Saint-Jean, à Pise.* Ses ouvrages, reçus avec enthousiasme dans toute l'Italie, répandaient les idées nouvelles. Il mourut vers 1275.

Faut-il dire qu'il resta loin de l'antique ? Ses figures trop courtes, *ses compositions confuses* par le grand nombre de personnages, montrent plutôt le travail que le succès du travail. Mais Nicolas Pisano a le premier imité l'antique. Par ses bas-reliefs d'Orvietto et de Pise, qui ont été gravés, les amateurs de tous les pays peuvent juger des progrès qu'il fit faire au *dessin*, à l'*invention* et à la *composition.*

1. C'est la seule idée propre à Stendhal dans toute cette page.

Détachons encore les principaux passages de la vie de Masaccio.

LANZI (115...)

...Il n'en fut pas moins l'un des plus grands *génies* de son siècle, et son nom *fait époque dans l'histoire de la peinture.* Mengs le place au premier rang parmi ceux qui tracèrent à l'art *une route nouvelle.*

. . . .

Ses figures posent bien d'aplomb, et l'effet des *raccourcis* y est bien exprimé, ce que *Paolo Uccello* n'avait jamais pu atteindre parfaitement. Les airs *des têtes*, dit Mengs, sont dans le goût de *Raphaël*, et l'expression en est si vraie, que les âmes y sont, pour ainsi dire, aussi bien dépeintes que les corps. *Le nu* y est indiqué avec autant de talent que de vérité. On peut considérer comme faisant époque dans l'art, *cette figure, si justement vantée, du baptême de saint Pierre*, qui paraît effectivement *trembler de froid.* Les vêtements simples, et exempts de *détails minutieux*, n'offrent qu'un

STENDHAL (89...)

Pour celui-ci, c'est un homme de *génie*, et qui a *fait époque dans l'histoire* de l'art. . . . .

Masaccio ouvrit à la peinture *une route nouvelle.*

. . . .

Les *raccourcis* sont admirables. La pose des figures offre une variété et une perfection inconnues à *Paolo Uccello* lui-même. *Les parties nues* sont traitées d'une manière naïve, et toutefois avec un art infini Enfin la plus grande de toutes les louanges, et que pourtant l'on peut donner à Masaccio avec vérité, c'est que *ses têtes* ont quelque chose de celles *de Raphaël.* Ainsi que le peintre d'Urbin, il marque d'une expression différente chacun des personnages qu'il introduit. *Cette figure du Baptême de saint Pierre, louée si souvent* (c'est un homme qui vient de quitter ses habits et qui *tremble de froid*), a été sans rivale jusqu'au siècle de

petit nombre de *plis naturellement formés. Le coloris est vrai, bien varié, doux et harmonieux* au delà de toute expression ; *le relief* est parfaitement marqué. *Cette chapelle* ne fut point achevée par Masaccio ; sa mort, qui arriva *en* 1443, non sans quelque apparence que *le poison* y ait contribué, lui fit laisser son ouvrage incomplet...

Raphaël, [c'est-à-dire que Léonard de Vinci, le Frate et André del Sarto, ne l'ont point égalée [1]] . . . .

Masaccio bannit des draperies tous les petits *détails minutieux.* Chez lui, elles présentent *des plis naturels* et *en petit nombre. Son coloris est vrai, bien varié, tendre*, d'une *harmonie* étonnante ; c'est-à-dire que les figures ont un *relief* admirable. Ce grand artiste ne put terminer *la chapelle* del Carmine ; il mourut *en* 1443, probablement par le *poison...*

Ces exemples peuvent suffire pour montrer comment Stendhal sait copier Lanzi, et comment il lui reste fidèle, alors même qu'il s'agit des plus grands peintres, des plus suggestifs, des plus connus. J'en ajouterai un dernier. On y verra que Stendhal a encore recours à Lanzi quand il s'agit d'indiquer les caractères les plus généraux de toute une école.

1. Cette phrase, qui semble mettre André del Sarto avant Raphaël, est une adjonction malheureuse de Stendhal.
Suit une page de digressions sur le rôle de l'expression dans l'art, — très stendhalienne.

LANZI (190...)

Caractère de l'École.

. . . .

Elle n'est pas... très recommandable quant aux *draperies*, ce qui a fait dire par d'autres que les costumes des figures de l'école florentine leur paraissaient *choisis et taillés avec économie.* Elle n'offre point une grande perfection à l'égard du *relief* qui, en général, n'y fut point cultivé, excepté dans le siècle dernier. On ne voit rien de frappant dans *la beauté* de ses figures, parce qu'elle fut *longtemps* dépourvue des grands *modèles de la sculpture grecque*, et *ne vit la Vénus que très tard.* Ce fut seulement par les soins *du grand duc* Pierre *Léopold*, qu'elle fut enrichie du groupe de la *Niobé* et de plusieurs autres chefs-d'œuvre. Il en résulta qu'à l'exemple des peintres qui s'appliquèrent uniquement *à copier la nature*, elle parvint seulement à imiter

STENDHAL (122...)

Caractère des peintres de Florence.

. . . .

Les draperies, dans cette école, ne sont ni brillantes par l'éclat des couleurs, ni d'une ampleur majestueuse. Venise, plaisantant les Florentins sur leur avarice connue, a dit que leurs draperies étaient *choisies et taillées avec économie.* Cette école ne marque pas non plus par *le relief* des figures, ou par *la beauté.* Les têtes ont de grands traits, mais peu d'idéal : c'est que Florence a été *longtemps sans bonnes statues grecques. Elle vit tard la Vénus* de Médicis, et ce n'est que de nos jours que *le grand duc Léopold* lui a donné l'Apollino et la *Niobé.* On peut dire, à cet égard, des Florentins, qu'ils ont *copié la nature* avec assez *de vérité*, et que quelques-uns ont *su la choisir.*

Le grand défaut de cette école, c'est le manque d'expression [1] ; sa partie triom-

1. On voit que Stendhal a seul toute la responsabilité de cette surprenante affirmation.

le *vrai*, et *sut* tout au plus *le choisir.....* pour *les convenances*, pour *la vérité*, pour *l'exactitude de l'histoire*, elle peut être placée avant la plupart des autres écoles : tel est le fruit des bonnes études qui fleurirent sans interruption dans cette ville, et qui influèrent toujours sur l'érudition de ses artistes.

Son principal mérite, et *pour ainsi dire son patrimoine* héréditaire, *est le dessin* pour lequel elle semble avoir été favorisée *par le caractère national* même, que la nature a fait *exact et minutieux.*

phante, celle qui fut, *pour ainsi dire, le patrimoine* de tous ses peintres, *c'est le dessin.* Ils étaient portés à ce genre de perfection *par le caractère national, exact et attentif* aux détails, plutôt que passionné. *La noblesse, la vérité, l'exactitude historique,* brillent dans leurs tableaux avec la science du dessin. C'est que Florence fut, de bonne heure, la capitale de la pensée...

Il faut reconnaître que la comparaison de ces textes est toute à l'avantage de Stendhal. Sans doute il n'invente généralement rien, et, quand il ajoute, c'est quelquefois ce que les Italiens appellent des *spropositi* ; disons : des impertinences. Mais son style est infiniment meilleur que celui de Lanzi, et, même quand il ne fait que le copier, il rend lisible ce qui ne l'était pas. Lanzi est diffus ; il ne sait pas exprimer l'idée la plus simple sans de lourdes périphrases molles et vagues. Stendhal coupe hardiment les circonvolutions de l'Italien, et traduit d'un mot vif et précis ce que Lanzi n'ar-

rivait point à dire. — Lanzi aime le style général, et ne sait pas voir et peindre. Stendhal met de la réalité et de la couleur dans cette langue trop académique, un détail concret [1] au milieu de ces formules abstraites. — Lanzi est verbeux ; ses périodes fatigantes s'enchaînent comme une chaîne sans fin. Stendhal sait mettre des repos, et comme

1. Par exemple Lanzi, sur Giotto, avait écrit : « Quand on observe dans quelques-unes de *ses têtes d'hommes*, cette *vigueur de formes* si fort élevée au-dessus de la *mesquinerie* de ses contemporains ; quand on remarque dans ***l'arrangement de ses draperies un goût aussi noble que simple*** ; quand on admire enfin dans ses attitudes *majestueuses, la dignité imposante* de l'antique, on peut à peine douter qu'il n'ait beaucoup profité des marbres qu'il avait sous ses yeux. » (66.)

Stendhal précise, et traduit, non seulement le texte, mais la pensée de Lanzi :

« Quand on voit dans ses tableaux certaines têtes *d'hommes dans la force de l'âge*, certaines *formes vigoureuses et carrées*, si différentes *des figures grêles et allongées* des peintres ses contemporains, certaines attitudes qui, sur l'exemple des anciens, *respirent une noble tranquillité et une retenue imposante*, on a peine à croire qu'il n'ait pas su voir l'antique. Où aurait-il pris cette manière *de couper ses draperies par des plis rares, naturels, majestueux* ? »

Le procédé est simple et habile : à la place du mot général, abstrait, incolore, Stendhal met les images précises et concrètes dont ce mot est le résumé, il analyse et décompose l'idée générale en faits particuliers, visibles aux yeux : c'est un moyen d'être à la fois plus clair et plus vivant.

des jours, dans les longueurs de ces pages opaques [1]. Le plus souvent il abrège ; mais parfois il développe ce qui n'était qu'indiqué et restait obscur chez Lanzi. En un mot il clarifie, il simplifie, il anime.

Il n'est pas besoin d'observer davantage ce travail de traduction, curieux surtout pour qui voudrait étudier le style de l'*Histoire de la Peinture.* Il suffit de faire cette remarque : dans les passages que j'ai cités, il n'y a pour ainsi dire pas un mot important, un mot signe d'une idée, qui n'ait passé du texte de Lanzi dans celui de Stendhal. Et pourtant l'aspect, le ton, la tournure du livre français est toute nouvelle. C'est l'allure vive et désinvolte d'un amateur qui fait de l'histoire, au lieu de la démarche lourde et pédantesque de l'érudit qui se complaît dans l'étalage de sa science. Stendhal fut à Lanzi un traducteur serviable. Accordons-lui les éloges que mérite tant d'habileté. On comprend mieux maintenant sa pensée, quand il écrivait à Crozet : « Il est vrai que je me suis

1. Un des procédés les plus heureux qu'emploie Stendhal pour alléger un texte trop compact, c'est d'introduire quelque jolie réflexion de psychologue, comme celle-ci (Lanzi avait dit que Giotto connut la grâce) :

« ...Et ce qui manquait surtout aux arts avant lui, c'est la grâce. Quelque sauvages que soient les hommes, on peut leur faire peur, car ils ont éprouvé la souffrance ; mais pour qu'ils fassent attention à ce qui n'est que gracieux, il faut qu'ils connaissent le bonheur d'aimer.» (p. 63.)

Ceci vaut mieux que du Lanzi.

formé le style. » C'est en effet tout d'abord comme un pur exercice de style, assez réussi, que nous apparaît son livre.

C'est même peut-être par là qu'il a échappé dès ses débuts et jusqu'ici au reproche de plagiat. Les cinq volumes de Lanzi rebutaient le lecteur dès les premières pages : tant de détails techniques présentés en style cicéronien, si peu de l'imagination qui fait voir, de la vivacité qui réveille, tant de pédantisme enfin, devaient écarter tous ceux qui n'étaient point spécialistes. Stendhal au contraire s'adresse à l'amateur léger, ou au philosophe incompétent. Ceux-ci sans doute n'avaient point lu Lanzi. L'eussent-ils lu, ils ne l'auraient pas reconnu. Dans ce style si vif et si cavalier, qui aurait pu soupçonner la traduction de quelque livre savant et lourd.

Malgré tant de mérites, on peut trouver que Stendhal abuse ; il ne peut se séparer d'un texte dont il faisait si bon usage. Les exemples précédents ont montré suffisamment la manière du traducteur ; le tableau complet et page par page des traductions va maintenant permettre de mesurer l'étendue des plagiats.

1° Livres I et II : *L'ÉCOLE DE FLORENCE.*

Page 46 : 13 dernières lignes.
— 47 : 1re ligne, 9 dernières lignes.
— 48 : 12 dernières lignes.
— 49 : toute la page.

Page 50 : toute la page, 3 dernières lignes de la note[1].
— 51 : toute la page (sauf les 4 premières lignes).
— 52 : lignes 9 à 13[2], 21 à 32.
— 53 : toute la page (sauf la 1re ligne).
— 54 : toute la page (sauf les lignes 1-2, 4-6).
— 55 : lignes 1, 4-5, 20-24 (et la citation de Zanetti).
— 56 : s'il cite en note Baldinucci, Vasari, le père della Valle, et discute leur opinion dans la première moitié de la page, ce n'est pas qu'il ait lu le premier ni le dernier : il s'inspire des p. 70 et 71 de Lanzi.
— 57 : lignes 3-8.
— 58 : toute la page.
— 59 : 4 dernières lignes.
— 60 : toute la page (sauf 8-10).
— 61 : toute la page (sauf 13, 15, 24-28).
— 62 : 11 dernières lignes.
— 63 : lignes 1, 9-13, 18-19, 21-34.
— 64 : 3 premières lignes du chap. XII.
— 65 : rien.
— 66 : lignes 1, 6-10, 12 à la fin.
— 67 : toute la page (sauf 4 dernières lignes).
— 68 : lignes 2-7, 5 premières lignes du dernier paragraphe.
— 69 : 8-11.
— 70 : toute la page (sauf 3 lignes : « Les Florentins... à l'hôpital. »).
— 71 : lignes 1-3, 7-9, 12-14, 17-20.
— 72 à 76 : rien (chap. *Du goût français dans les arts*).
— 77 : lignes 1-3, 8 dernières.
— 78 : toute la page, note 1, lignes 3-13 de la note 2.

1. Sauf indication contraire, les notes appartiennent à Stendhal.

2. Celles-ci plutôt d'après Pignotti (cf. ch. IX), complété seulement par Lanzi.

Page 79 : sans doute d'après Lanzi l'indication du livre de Fabricius, en note : *Codex apocr. Novi Testamenti.*
— 80, 81, 82 : rien.
— 83 : lignes 11-21.
— 84 : rien.
— 85 : lignes 1-3, avant-dernier paragraphe (4 l.).
— 86 : lignes 5-11, 13-18.
— 87 : lignes 2-15, deux dernières.
— 88 : toute la page (sauf les lignes 2 à 5).
— 89 : toute la page (sauf 3 lignes, depuis : «Masaccio ouvrit à la peinture... », — et les 2 dernières lignes.)
— 90 : rien.
— 91 : 1-6, 9-10, 12-13.
— 92 : 6 premières lignes.
— 93, 94 : rien.
— 95 : 2 dernières lignes.
— 96 : toute la page (sauf ligne 6).
— 97 : lignes 1-4, 8-9.
— 98 : 4 premières lignes du dernier paragraphe.
— 99 : lignes 4-8, 12, 14-18, 20-23, 29-34.
— 100 : toute la page (et 4 premières lignes de la note).
— 101 : toute la page (sauf lignes 2, antépénultième et pénultième), et la note 2.
— 102 : toute la page et les notes (sauf lignes 5-7).
— 103 : toute la page (sauf 3 premières lignes), et les 3 premières lignes de la note 1.
— 104 : toute la page (sauf ligne 1), et, dans la note, la référence : « Manni... *de Calogera.*»
— 105 : 13 premières lignes.
— 106 : rien.
— 107 : lignes 9-21.
— 108 : lignes 4-5, 7-12, 4 dernières lignes, et la note.
— 109 : toute la page (sauf 1 ligne : « Il crut... », et 2 lignes : « Il sentait... »).

Page 110 : lignes 1-2, 4-11, 15-16, et la note (sauf 4 dernières lignes).
— 111 : lignes 1-4, et note 1.
— 112 : lignes 4-7, 18-23, 24-28.
— 113 : dernière ligne.
— 114 : 3 premières lignes.
— 115 à 121 : rien.
— 122 : 3 dernières lignes.
— 123 : 1-8, 10-15.
— 124 : 3 premières lignes, lignes 1 et 3-4 du dernier paragraphe.
— 125 : 7 premières lignes, 2 dernières.
— 126 : les 2 lignes.

2° Livre III : *VIE DE LÉONARD DE VINCI.*

Page 127 : lignes 10, 13 à la fin.
— 128 : 3 premières.
— 129 : « La vie de ce grand homme... François Ier. » (5 lignes).
— 130 : noms des tableaux pris chez Lanzi.
— 131 : *idem.* — 4 dernières lignes du chapitre.
— 132 : « Il aimait la musique et la lyre », et les deux dernières lignes.
— 133 : lignes 1-3, 4-7.
— 136 : lignes 6-12, 13-16, 19-20, 3 dernières.
— 156 : lignes 3-7.
— 164 : « une Madone... » (2 lignes).
— 165 : lignes 15-29, 31-33 [1].
— 167 : toute la page (sauf 22-26).
— 168 : lignes 1-5, 9-11, 21-23.
— 177 : lignes 2-5 du chap. LXV.

1. Imitation incertaine : ici Amoretti rivalise avec Lanzi.

3° Livre VII : *VIE DE MICHEL-ANGE.*

Page 319 : dernier alinéa du chap. (7 lignes).
— 336 : lignes 3-7.
— 339 : 3 premières lignes de la note 2.
— 340 : lignes 11-25, 32.
— 341 : lignes 1-4.
— 358 : 1 ligne : « Si vous n'avez pas vu cette statue, vous ne connaissez pas tous les pouvoirs de la sculpture. » Lanzi : « On n'a point une idée juste de la sculpture moderne, lorsque l'on n'a point vu son Moïse... »
— 361 : lignes 3-8.
— 375, 376 : la comparaison de Michel-Ange et Dante est dans Lanzi.
— 380 : 10 dernières lignes (sauf 4 et 3 avant la fin).
— 381 : lignes 1-10, 13, 18-26, 1re ligne de la note.
— 382 : lignes 3-9, 10-12, note 1.
— 396 : lignes 5-11.

Si l'on veut résumer et simplifier le résultat des observations précédentes, on constate que sur les 82 pages que comptent les livres I et II, c'est-à-dire l'histoire des primitifs, 30 environ appartiennent en toute propriété à Lanzi. Le rapport de 82 à 30 ne donnerait d'ailleurs nullement une idée juste de la part qui revient à Lanzi dans cette portion de l'ouvrage. L'étude des passages empruntés montre en effet qu'à peu près toute l'histoire proprement dite des peintres, tout ce qui est renseignement précis sur eux-mêmes ou sur leurs tableaux, tout ce qui, par conséquent forme le sujet propre de cet ouvrage sur la peinture, n'est

qu'une traduction de Lanzi. Mais, entre les pages copiées, Stendhal intercale des réflexions personnelles, remarques sur l'art en général, commentaires plus ou moins ingénieux des faits qu'il vient d'emprunter à Lanzi, observations sur le caractère italien, souvenirs d'histoire, que sais-je encore ? C'est ainsi que la part de l'imitation semble matériellement beaucoup moindre qu'elle n'est en réalité. Mais si nous défalquons toutes ces digressions, étrangères à l'histoire propre des primitifs, ou tout au moins accessoires [1], si nous retranchons des chapitres entiers qui ne sont pas nécessaires à la suite des idées et des faits (le chap. xv, « Du goût français dans les arts », soit 5 pages, le chap. xxii, « Définitions », 4 pages, le chap. xxxiv, « Un artiste », 5 pages), nous en arrivons à conclure que toute la partie solide, suivie, nécessaire, appartient à Lanzi. A peine, sur les peintres eux-mêmes, reste-t-il quelques courts passages qui, jusqu'à plus ample informé, peuvent paraître l'œuvre de Stendhal. Nous verrons si, pour ceux-là aussi, il n'y aura pas à chercher quelque autre inspirateur responsable.

Il reste que Stendhal, quand il étudia les Primitifs, se servit avant tout et presque uniquement de Lanzi. L'étude directe du texte vient donc vérifier ce que l'étude des lettres et des manuscrits

1. Ainsi, p. 79, voici quatre pages sur la Bible et les sujets qu'elle peut fournir à la peinture.

nous avait amenés à supposer. Stendhal avait commencé l'*Histoire de la Peinture* en traduisant et en abrégeant Lanzi. Nous venons de voir que l'*Histoire de la Peinture* définitive est demeurée, du moins pour toute sa première partie, une traduction abrégée de Lanzi.

Quant au reste du livre, il n'en est plus tout à fait de même. Ce n'est plus Lanzi qui forme la base solide et continue. Nous verrons qu'il fut supplanté, successivement, par d'autres auteurs, chargés à leur tour de fournir la trame régulière sur laquelle Stendhal se contente, le plus souvent, de tracer ses fantaisies légères de psychologue et d'historien. — Pourtant Lanzi n'est jamais abandonné complètement, et l'on est surpris de rencontrer tout à coup, au milieu d'un texte étranger, deux, trois, cinq lignes qui lui appartiennent en propre.

***

Il ne saurait suffire de constater l'étendue et l'identité des emprunts faits à Lanzi. Le fait ne prend toute sa signification que si l'on voit comment Stendhal, dans le livre de Lanzi, fait son choix, — comment ensuite, et dans le détail, il sait mettre en œuvre et habilement machiner les textes qu'il a prélevés ainsi.

D'abord comment découpe-t-il à son usage la masse surabondante du livre italien ?

Depuis les débuts jusqu'à Léonard de Vinci, le livre de Lanzi compte 150 pages [1]. Si nous nous souvenons que les emprunts directs de Stendhal, pour cette même période, forment 30 pages environ [2], il apparaît combien, suivant son expression, il a *abrégé* en traduisant. Il réduit en moyenne cinq pages à une. Comment s'est faite cette constriction ?

Stendhal commence la traduction avec beaucoup d'ardeur. Il consacre *sept pages* aux débuts de la sculpture à Pise, aux élèves de Nicola Pisano : *sept pages et demie* leur correspondent chez Lanzi. Stendhal n'a rien supprimé d'essentiel.

Mais déjà il se lasse : Lanzi attribue plus d'une page aux mosaïques de Turrita, et Stendhal moins de cinq lignes.

Pourtant il reprend avec soin sa traduction, pour conter les débuts de la peinture à Pise et à Sienne ; il ne nous épargne ni « Berlingieri » de Lucques, ni « Margaritone » d'Arezzo ; et il n'arrive pas à Cimabué beaucoup plus vite que Lanzi (cinq pages contre neuf).

Pour Cimabué, pour Giotto, Stendhal suit attentivement Lanzi. Il se contente de supprimer, non sans raison, les discussions excessives que celui-ci mêle à la vie de Giotto.

Puis soudain il semble perdre patience, et brus-

1. Dans la traduction in-octavo.
2. De l'édition in-12.

quement saute ou résume en une vingtaine de lignes 17 pages de Lanzi. Ainsi disparaissent, sans grand dommage, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Ugolino de Sienne, etc. Mais pourquoi Stendhal leur est-il plus sévère qu'à Margaritone ou Berlingieri ?

De nouveau il suit Lanzi, en l'abrégeant seulement, de Buffalmacco à Orcagna. Il se repose un instant, et nous repose, de tant de peintres à lui inconnus, en parlant de Rotrou et de Corneille, et de Louis XIV, et de Boucher, enfin de Racine et de Shakespeare ; puis, avec un nouveau courage, il aborde les élèves de Giotto.

Il abrège grandement [1], mais comme il convient, l'étude de ces imitateurs, et prend encore quelque distraction en causant de la Bible, puis, ce qui est mieux dans son sujet, de l'esprit public à Florence.

Il reprend sa traduction, plus fidèlement que jamais, en arrivant à Brunelleschi, Uccello, et Masolino. Il leur consacre environ deux pages et demie comme Lanzi. Sur Masaccio encore il est presque aussi abondant que son maître. Enfin c'est une pure traduction, à peine rendue plus concise, que le chapitre sur l'Angelico, et Gozzoli. Stendhal ne supprime aucun détail important.

Il ne supprime pas, mais, chose étrange, il ajoute à la vie de Fra Filippo Lippi. Séduit par l'histoire

1. Lanzi leur donnait plus de douze pages, Stendhal deux environ.

piquante de ce moine amoureux, il va chercher, nous verrons où, un récit plus circonstancié de ses aventures.

Puis encore un moment de lassitude. Il se débarrasse dans une courte note de Pesello et Pesellino, de Berto Linajuolo et Baldovinetto, et, dans sa hâte, en oublie Fra Diamante. Il s'excuse avec quelque adresse, en s'écriant : « Emporté par le voisinage des grands hommes, qui aurait le courage de s'arrêter à la médiocrité, et à une médiocrité, surpassée de si loin par la nôtre ? » (p. 99.)

Il résume en trois pages et demie, et assez bien, les onze pages que Lanzi consacre à l'invention de peinture à l'huile.

Il exécute aussi vite que Lanzi, et à sa suite, les peintres de la Sixtine. Pris d'une hâte inconsidérée, il réduit même encore le peu que Lanzi voulait bien donner à Botticelli. Lanzi lui accordait une page, Stendhal environ neuf lignes. Et il ne cite, parmi ses œuvres, que les deux fresques de la Sixtine indiquées par Lanzi [1]. — Il réduit de même Lanzi pour Filippino Lippi, en exagérant ses critiques, et pour Raffaellino del Garbo, en exagérant ses éloges, — et arrive en même temps que lui à Ghirlandajo.

Ici Stendhal prend quelques libertés avec Lanzi, — nous saurons à la suite de qui. Au lieu d'une page et demie, il en donne trois au maître de Michel-

1. Un peu plus généreux, celui-ci parlait encore de la *Calomnie d'Apelle*, et d'une *Assomption*.

Ange. En revanche, il rejette dans une note brève les frères et les élèves de Ghirlandajo, et, pressé d'en finir, il entasse en une page les Pollajuoli avec Signorelli, Cosimo Rosselli et Piero di Cosimo. Pris d'impatience [1], il fait payer, semble-t-il, sa mauvaise humeur à ces deux peintres, supprime tout le bien que Lanzi disait du premier, et ajoute cette critique personnelle : « Il crut, comme nos peintres, que de belles couleurs sont un beau coloris. » Quant à Piero di Cosimo, dont Lanzi disait seulement qu'il était « meilleur coloriste que dessinateur », il l'appelle un barbouilleur, ce qui le dispense de dire sur lui rien de plus. Pour Signorelli, il ne fait que résumer et réduire Lanzi, en ajoutant toutefois ce détail, purement fantaisiste, que, devant les nus du dôme d'Orvieto, « les dévôts murmurèrent, mais sans succès [2] ».

Enfin Stendhal accorde quelques lignes à Bartolomeo della Gatta, et entasse en une dernière note tous les menus peintres toscans du xve siècle, aux-

1. « Il ne faudrait que céder à la tentation, dit-il avant de parler de ces artistes. Raphaël et le Corrège sont déjà nés ; mais l'ordre, l'ordre cruel, sans lequel on ne peut percer un sujet si vaste, nous force à finir Florence avant d'en venir à ces hommes divins.

Ove voi me, di numerer già lasso, rapite ?

(*Tasso*, I, 56). »

Cet ordre, c'était celui de Lanzi, et c'est Lanzi qui l'entraînait ainsi, malgré lui. Bientôt, on le verra, il va rejeter ce guide ennuyeux, mais sûr.

2. Les trois pages de Lanzi sont ainsi réduites à une page.

quels Lanzi donnait quatre pages : Pecori, Lappoli (que Stendhal appelle Luppoli), Zacchia, etc.

Alors, laissant tout à fait de côté les 40 pages où Lanzi étudie la première histoire de la gravure, il se délasse en quelques chapitres généraux, sur l'« État des esprits », les « Cinq grandes écoles, » le « Caractère des peintres de Florence », etc..., où, sans négliger çà et là les secours de Lanzi, idées et phrases, il suit sa propre pensée et un plan qui lui appartient. Et il ne rejoint Lanzi (p. 194) qu'en arrivant à Léonard.

Ainsi, dans les deux premiers livres de la *Peinture*, Stendhal a imité page après page, quelquefois ligne après ligne [1], tout le début de l'ouvrage de Lanzi. Il ne lui a donc pas seulement emprunté les matériaux épars, il a été prendre chez lui la suite même et la contexture de son histoire. Il a travaillé sur son livre, se contentant de l'abréger, en traducteur infidèle, mais constant.

Nous venons de voir quelle est l'étendue de ses infidélités. Elles viennent souvent d'un simple caprice du traducteur, non d'un jugement raisonné. Sans doute fréquemment Stendhal a raison

1. Il faut remarquer pourtant qu'il y a des transpositions nombreuses. Parfois on croit trouver, au milieu d'un texte copié, une phrase enfin propre à Stendhal : un examen plus approfondi nous montre que c'est un passage de Lanzi, tiré de bien loin, et apporté là (par exemple p. 62). Est-ce adresse pour démarquer ? Plutôt combinaison plus heureuse des éléments qu'il n'invente pas, mais qu'il sait assez bien ordonner.

d'abréger, de donner seulement la liste des noms trop obscurs, de supprimer des discussions inutiles contre quelque érudit négligeable. On trouve même qu'il en use avec bien de la timidité. Plus indépendant de son maître Lanzi, il aurait supprimé tout à fait ces listes inutiles, résidu des textes qu'il traduit et restées çà et là comme des témoins involontaires de cette traduction. — Mais ailleurs il n'abrège même pas, et ses premières pages sont aussi érudites que le livre de Lanzi, et plus inutilement.

Le caprice intervient surtout, et plus gravement, quant il s'agit des peintres les moins négligeables, de Botticelli, de Filippino Lippi. Et l'on ne peut guère trouver d'autre raison à cette hâte, que la fatigue grandissante d'un travail fastidieux. Mais c'est la hâte peu louable d'un élève qui se lasse vers la fin de son devoir.

C'est alors que Stendhal semble prendre une décision nouvelle. Il abandonne brusquement Lanzi. Tandis que, jusqu'à Léonard, avec des différences de détail seulement, les chapitres de Stendhal restaient à peu près proportionnels à ceux de Lanzi, cette proportion est rompue. Lanzi consacrait tout juste huit pages au Vinci, dans l'*École de Florence*, ce qui est singulièrement peu ; mais, — méthode non moins critiquable, — il revenait à lui, dans son volume IV (*École Milanaise*), et lui donnait encore neuf pages. Rien de pareil chez Stendhal ; il a compris qu'un grand homme comme Léonard

mérite à lui seul presque autant d'attention que tous les peintres ensemble qui l'ont précédé. Il abandonne alors la méthode des résumés secs et complets, des énumérations fatigantes, des noms de peintres et de tableaux, se succédant en masses compactes ; et, pendant soixante pages, à loisir, il étudie Léonard [1].

Il fera de même pour Michel-Ange. Lanzi lui

1. Le plus singulier, c'est que, même alors, il ne peut se détacher complètement de Lanzi. On a vu la liste des passages qui, dans les vies de Léonard et de Michel-Ange, sont copiés de l'auteur italien. Le plus souvent, c'est à Lanzi qu'il va demander les listes des tableaux, leur date, tous les détails précis d'érudition. (Par exemple, presque tout le chap. CLXXVI, « Tableaux de Michel-Ange », est copié de Lanzi.) Et ceci est assez naturel. Mais il est plus surprenant, lorsqu'on croit Stendhal livré à lui-même, de découvrir tout à coup, au milieu de ses propres paroles, un mot, une phrase, une idée de Lanzi habilement fondus dans son texte.

Au milieu de la vie de Léonard à Milan, il glisse tant bien que mal ce passage de Lanzi : « On suit facilement, dans tout le cours de sa vie, l'effet de sa première éducation chez le Verocchio. Ainsi que son maître, il dessina plus volontiers qu'il ne peignit. Il aima, dans le dessin et dans le choix des figures, non pas tant les contours pleins... que le gentil et le spirituel... etc. » (p. 136 ; LANZI, p. 195.)

Avait-il besoin de copier ceci dans Lanzi : « Il avait débuté par faire à Saint-Onuphre... une Madone portant Jésus dans ses bras, peinture raphaëlesque qui s'est déjà écaillée et détachée du mur en plusieurs endroits » ? (164 ; LANZI, 199.) Vraiment, ce que Lanzi disait de

donnait un peu plus de 18 pages, Stendhal lui en consacre 112.

L'abandon de Lanzi se justifie donc pleinement, mais il avait ses dangers Quand Stendhal le suivait, il possédait un canevas tout tracé, et les oublis étaient presque impossibles. A partir du moment où Lanzi n'est plus constamment sous ses yeux, il semble que Stendhal ne fasse plus proprement une *Histoire de la Peinture en Italie*, ni même une *Histoire de la Peinture florentine*, mais seulement deux études détachées, sur Léonard et

cette peinture, dont l'attribution à Léonard est contestée avec tant de raison, méritait peu d'être redit.

Il semble ne connaître que par la description de Lanzi « cette Madone » du palais Albani « qui semble demander à son fils une belle tige de lis avec laquelle il joue. L'enfant, enchanté de sa fleur, semble la refuser à sa mère, et se penche en arrière... » (168 ; Lanzi, 201.)

Enfin on aurait cru qu'il pouvait, sans aide, exprimer sur Léonard une idée aussi générale que celle-ci : « ...Il s'agit d'un homme qui fut grand de bonne heure, tenta sans cesse de nouvelles voies pour arriver à la perfection, et souvent laissa ses ouvrages à moitié terminés...» (*Id.*, *ib.*)

De tels emprunts sont tout particulièrement instructifs : ils montrent que Stendhal s'était fait du plagiat une telle habitude, qu'il y revenait sans cesse, et de la manière la plus inattendue. Ils pruovent aussi les lacunes qui persistent dans la science de Stendhal ; celui-ci, même pour Léonard et Michel-Ange, auxquels il s'attacha si longtemps, ne prend pas toujours la peine de voir les œuvres ; une description d'un autre, souvent même une idée d'un autre, invérifiée, lui suffit.

Michel-Ange. Entre ces deux grands hommes, il oublie Bugiardini, ce qui n'est pas grave, et Lorenzo di Credi, ce qui l'est davantage, sans parler de quelques autres. Et on peut lui en faire un reproche quand on l'a vu énumérer, dans le début, tant de noms superflus. Enfin, après Michel-Ange, le livre s'arrête brusquement : Lanzi n'en est alors qu'à la page 226 de son premier volume [1]. Si bien qu'on peut reprocher à Stendhal, d'abord d'avoir trop scupuleusement accompagné Lanzi pas à pas, puis de l'avoir trop complètement quitté.

De l'examen du texte de Lanzi reste du moins cette constatation capitale : si Stendhal, au bout de 80 pages, renonce à faire de Lanzi la base ou la substance de tout son livre, si, après l'avoir suivi et copié, il donne une ampleur toute nouvelle à ses études sur Léonard et Michel-Ange, il n'en demeure pas moins que l'*Histoire de la Peinture* de Stendhal fut conçue exactement sur le modèle du livre de Lanzi [2]. Stendhal commence là où Lanzi commence, il le suit à travers la même école, il l'accompagne jusqu'au Vinci. Et, s'il abandonne alors le texte même de Lanzi, il n'abandonne pas tout à fait son plan d'ensemble. Comme lui, il

1. Il consacre encore plus de deux cents pages à la suite de l'*Histoire de la Peinture florentine* : on y voit, entre autres, Daniel de Volterre, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, etc., etc...

2. Voir à ce sujet l'Appendice.

place Léonard de Vinci après le groupe des peintres de la Sixtine, et, comme lui, aussitôt [1] qu'il a achevé la vie de Léonard, il commence l'histoire de Michel-Ange.

S'il s'arrête plus tôt que Lanzi, ce n'est point infidélité. Les manuscrits complets de *la Peinture* nous apprennent que le plan général de l'œuvre tout entière était, dans ses grandes lignes, le plan de Lanzi.

N'est-ce point d'ailleurs le même ouvrage qu'il a voulu faire, ou refaire ? Lui aussi a intitulé son livre : *Histoire de la Peinture en Italie*, lui aussi a conçu le projet grandiose, magnifique, mais irréalisable pour lui, de faire une histoire intégrale de la peinture italienne. Ce projet ne se comprendrait pas si Stendhal, dans son inexpérience première, n'avait pas subi la suggestion de ce livre savant, complet, le dernier ouvrage et le meilleur sur le sujet qui l'occupait, livre qui s'imposa à lui comme le guide le plus sûr, l'exemple à imiter, et à copier.

C'est donc bien, de toutes les façons, pour le plan du détail comme pour la conception de l'ensemble, la *Storia pittorica* de l'abbé Lanzi qui a été le prototype sur lequel fut conçue d'abord, puis exécutée partiellement l'*Histoire de la Peinture en Italie* de Stendhal. Nous trouverons d'autres auteurs que Stendhal a pillés, mais aucun à qui il doive tant, aucun surtout qui ait laissé, sur l'ensemble du

1. Sauf la petite lacune signalée.

livre, une aussi large et définitive empreinte. « Mon respectable maître l'abbé Lanzi, » dit-il dans un manuscrit inédit. Ce n'est que l'expression spontanée d'une juste reconnaissance.

***

Mais, dans le livre imprimé, Stendhal s'est bien gardé de laisser deviner ni sa reconnaissance ni ses emprunts. Il me reste à montrer les procédés de détail par lesquels il a volontairement masqué ses imitations, ou bien les a, sans le vouloir, dénaturées.

Stendhal a l'habitude du « je » ; ce n'est pas une fois dans son existence, c'est toute sa vie qu'il a écrit des *souvenirs d'égotisme.* Mais si, dans l'*Histoire de la Peinture*, il parle souvent de lui et s'il intervient constamment, c'est sans doute pour donner à son style une vivacité plus libre ; mais c'est plus encore pour faire croire qu'il a vu, qu'il a lu, qu'il a découvert, ce que Lanzi seul avait découvert, avait lu ou avait vu. Il vient de copier, on sait avec quelle exactitude, la vie de Nicola Pisano et de ses élèves ; il va répéter, textuellement, ce que Lanzi avait dit de Cimabué et de Giotto ; et il ose écrire :

« Je puis avoir tort ; mais ce que je dirai de Cimabué, de Giotto, de Masaccio, je l'ai senti réellement devant leurs ouvrages, et je les ai toujours vus

seul. J'ai en horreur les *cicerone* de toute espèce. Trois ans de mon exil[1] ont été passés en Toscane, et chaque jour fut employé à voir quelque tableau » (56).

L'effronterie est piquante. Et quand il ajoute : « Aujourd'hui que j'ai visité une quantité suffisante de tableaux de Cimabué, je ne ferais pas un pas pour les revoir », nous pouvons nous demander s'il s'est jamais donné même la peine de les voir[2].

Mais la supercherie est plus grave lorsque, copiant Lanzi, il s'identifie si bien avec lui qu'il prend à son compte ses opinions, ses trouvailles, et même les épisodes de sa vie.

Lanzi rapporte qu'il ne reste à Arezzo aucune œuvre de Bartolomeo della Gatta, « ainsi qu'on le lit dans un guide manuscrit de cette ville, qui en excepte un Saint Jérôme, peint dans une chapelle de la cathédrale, lequel fut transporté avec le *crépi* de la muraille, dans la sacristie » (143). Stendhal, en veine d'imagination[3], trouva plus intéres-

1. On sait qu'il n'y avait point passé beaucoup plus de trois jours.

2. Nous connaissons par le *Journal d'Italie* sa première visite à Florence. Il va voir *Santa Maria Novella*, où, comme chacun sait, se trouve un tableau célèbre de Cimabué. Mais il n'en dit pas un mot, et déclare qu'il n'a « rien trouvé de remarquable » dans cette église (p. 206).

3. Il venait d'agrémenter d'un détail de son invention la vie du même peintre. Lanzi avait dit simplement qu'il devint abbé de Saint-Clément, ce que Stendhal traduit :

sant de se mettre en scène, et de préciser la date ; il écrivit donc : « Je fus présent, en 1794, au transport de son *Saint Jérôme*, le seul tableau qui reste de lui, et qui, peint à fresque dans une des chapelles du dôme, fut transporté avec le crépi de la muraille dans la sacristie » (110) [1]. Il est d'ailleurs fort possible que l'opération soit beaucoup plus ancienne, et la phrase même de Lanzi le laisse supposer.

Il a plaisir à dramatiser ainsi, en y intervenant lui-même, le texte impersonnel et froid de Lanzi.

Celui-ci, dans une note, risquait cette critique de Michel-Ange : « Rien ne prouve davantage l'extrême distance qui existe entre les anciens et le Buonarroti, que la statue du Fleuve du *Museo Clementino*, dans laquelle Michel-Ange remplaça la tête, le bras droit avec l'urne et quelques petits détails. Son style, à côté de la véritable grandeur que l'artiste ancien avait imprimée à son ouvrage, semble forcé et exagéré » (212). Mais plein de scrupule, il se hâtait de nous apprendre que « ces observations sont du commentateur » du musée Clementino, et ajoutait qu'il avait entendu prononcer ce « même jugement par le célèbre chevalier Cavaceppi. » Stendhal laisse dans l'oubli Lanzi, le commentateur du musée, et le célèbre chevalier

« *Mais il eut l'esprit de faire sa cour au pape*, et d'accrocher une bonne abbaye. »

1. M. Chuquet avait noté justement qu'il ne pouvait être « présent en 1794 au transport du *saint Jérôme* ».

Cavaceppi ; il raconte, — lui qui avait passé seulement quelques semaines à Rome et avait alors certainement plus besoin de guide qu'il ne pouvait en servir aux autres, — comment il conduisait les nouveaux venus au Vatican : « *Je leur faisais voir* le fleuve antique où Michel-Ange a fait la tête, le bras droit avec l'urne, et quelques petits détails : « Regardez-bien le bras gauche, le torse, les jambes qui sont antiques, figurez-vous l'être auquel ce corps doit appartenir, et de là sautez brusquement au bras et à la tête de Michel-Ange. Vous trouverez quelque chose de chargé et de forcé. » Très souvent l'on ne voyait que les différences physiques. Ce jour-là, nous quittions bien vite le Musée, et nous allions dans le monde. » (336.)

Le plus souvent ce n'est qu'en passant, et comme sans intention, qu'il dit : « j'ai vu. » On ne pourra suspecter, n'est-ce pas, l'originalité d'un critique si plein d'expérience personnelle.

Lanzi mentionnait un bas-relief de Pise [1], et ajoutait qu'il devait venir d'une bonne école, puisqu'on le retrouve « sur un grand nombre de tombeaux qui existent encore à Rome » (45). Stendhal aussitôt a vu ces tombeaux : « Il faut que ce bas-relief ait été traité originairement par quelque grand maître de l'antiquité, car je l'ai retrouvé à Rome sur plusieurs urnes antiques. » (49.)

Des fresques de Benozzo au Campo Santo de

1. Représentant *La chasse d'Hippolyte.*

Pise Lanzi ne cite que deux sujets : l'*Ivresse de Noé* et la *Tour de Babel*, et Stendhal, qui ne les a peut-être pas même vues, cite les mêmes motifs, en déclarant : « ce sont les sujets qui m'ont le plus arrêté ». Lanzi, trouvant défectueux les corps d'enfants qu'on voit dans ces fresques, les attribue à un aide, — et Stendhal de déclarer aussitôt : « il se fit aider par quelque peintre sec, auquel *j'attribue* des figures d'enfants bien dignes du XIV[e] siècle » (97)[1].

Il affirme ainsi volontiers, d'un ton tranchant, comme opinion personnelle et presque audacieuse, les propres jugements de Lanzi : « le Vasari et le Taja, dit Lanzi, donnent la palme à » Signorelli ; « il semble, en effet, que dans ses peintures de la chapelle, il ait égalé ses rivaux, et se soit surpassé lui-même » (142). Stendhal n'a point tant de prudence : « *Pour moi*, c'est celui de tous ces peintres dont les ouvrages m'arrêtent le plus... Je sais bien qu'il ne choisit pas ses formes, qu'il ne fond pas ses couleurs ; mais cette *Communion des Apôtres*, à Crotone [2], sa patrie, pleine d'une grâce, d'un coloris, d'une beauté qui semblent de l'âge

1. « ...du XIV[e] siècle », Stendhal est coutumier de pareilles bévues. Ailleurs (p. 56), parlant de Cimabué et de son temps, il semble croire que Pétrarque et Boccace illustrent déjà Florence : « Mais les premiers gens à talent sont nés dans une république où l'on pouvait tout dire, et *qui avait déjà produit Pétrarque, Boccace et le Dante.* »

2. Encore une bévue de Stendhal : Crotone au lieu de Cortone. Il n'y était jamais allé.

suivant, *me confirme toujours dans mon sentiment* [1]. »

Stendhal a un autre moyen, pour donner confiance à son lecteur, que d'affirmer énergiquement les opinions d'autrui [2] : c'est de faire des citations savantes. A chaque instant il renvoie en note à beaucoup d'ouvrages inconnus de la plupart : on en conclura qu'il les a lus ; on le croira fort érudit, et solidement appuyé sur des textes. Voyez la note de la page 56 :

« Baldinucci, Vasari, le père della Valle, etc. » Il vient précisément de lire leurs noms dans Lanzi. Et à la p. 102, note 2 : « Voir Lessing, Leist, Morelli, Raspe, Aglietti Tiraboschi [3], le baron de Budberg, le père Fedrici, si l'on veut savoir comment l'on est parvenu à connaître quelle fut précisément l'invention de Jean de Bruges.

1. Et ce sont les mots mêmes de Lanzi : « ... Dans quelques autres, et surtout dans la *Communion des apôtres*, que l'on voit à l'église *del Gesù* dans sa patrie, on remarque une beauté, une grâce, et une douceur de teintes qui le rapprochent des modernes » (142).

2. Je croirais volontiers qu'il n'a pas vu ce tableau de Léonard, dont il parle avec un tel enthousiasme, ce qui lui permet de n'en rien dire : ...« et enfin, pour finir par l'exemple le plus frappant, cette célèbre demi-figure de jeune religieuse dans la galerie Nicolini, dont je ne dirai rien, de peur de paraître exagéré aux personnes qui n'ont pas vu Florence... » (167). Lanzi nous apprend que « le Bottari » l'a vantée avec beaucoup de passion.

3. Il faut corriger « Aglietti, Tiraboschi ».

« Voir les analyses chimiques de Pietro Bianchi Pisan. » Stendhal n'a rien vu de tout cela. Il se contente de reproduire les noms qu'il a lus aux pages 126, 127, 128, 129, 130, de Lanzi.

Il en est souvent ainsi ; la note savante est copiée comme le texte, et c'est Lanzi qui a compulsé les auteurs dont Stendhal ignorait même le nom.

Sans se donner plus de peine, Stendhal intercale dans sa prose des citations italiennes ou latines qui y font le meilleur effet.

Au début de la vie de Michel-Ange, il met ces vers de l'Arioste :

...E quel che al par sculpe, e colora,
Michel più che mortal, Angiol divino.
(C. XXIII.)

Mais il les avait trouvés à la page 211 de Lanzi.

Plus loin (p. 339, note) c'est un texte de Quintilien : « Zeuxis plus membris corporis dedit... », que Lanzi donne à la p. 209.

Mais la plus imposante de ces citations est celle de « Théophile, moine du XIe siècle », qui « a fait un livre intitulé : De omni scientia artis pingendi... » Est-il besoin d'ajouter que Stendhal ne s'est point informé de ce livre, et que la longue citation latine qu'il met en note (sur les procédés de la peinture à l'huile) se trouve tout entière dans l'ouvrage de Lanzi ? (Stendhal, 101 ; Lanzi, 126.)

Opinions, observations, citations, que Stendhal s'attribue, et qu'il a pillées chez Lanzi, tels sont les menus moyens dont il abuse pour persuader à

son lecteur qu'il est savant et qu'il est original. Lanzi étant mort, il n'avait pas à craindre les protestations d'un nouveau Carpani.

Malheureusement Stendhal change aussi quelquefois le texte de Lanzi sans le vouloir ; et les bévues sont fâcheuses, quand elles ne décèlent pas seulement l'étourderie du traducteur, mais ses ignorances.

C'est par étourderie, — mais cette étourderie est la preuve d'un travail bien hâtif, — que Stendhal copie une phrase où Lanzi renvoyait à un autre volume de son propre ouvrage. On lit avec étonnement à la p. 103 de Stendhal (note) : « Voir, à l'école de Naples, tome III, les peintures de Colantonio... » C'est Lanzi qui (p. 131) avait écrit : « J'apprécie... infiniment l'opinion de M. Piacenza, sur la célèbre peinture de Colantonio, mais j'y reviendrai... lorsque je parlerai de l'école de Naples... »

Dans son goût pour les notes savantes de Lanzi, et ses énumérations érudites, Stendhal risque quelques menues confusions, d'ailleurs sans grande importance. Qu'il écrive (note de la p. 110) : « Rocco, Ubertini son frère, le Bacchiaca... », tandis que Lanzi lui apprenait que Ubertini et le Bacchiacca étaient frères, cela peut n'être qu'une faute d'imprimeur, et une virgule déplacée. Mais ailleurs c'est le sens même du texte de Lanzi que Stendhal altère gravement par sa traduction : « Il y avait à Florence des statues antiques,

dit Lanzi(p. 66), *que l'on voit aujourd'hui près de la cathédrale* », et il ajoute qu'elles ont dû servir de modèles à Giotto. Stendhal, qui copie tout le passage (p. 60), traduit hâtivement : « Il y avait des marbres antiques à Florence, *ceux de la cathédrale* », ce qui présente peu de sens ou un sens faux.

Dans la même page (ce jour-là sans doute il fut distrait), au lieu de dire que « *l'auteur du Guide de Bologne* trouve en lui [Giotto] une manière qui tient un peu trop du... statuaire...[1] », il écrit : « L'*École de Bologne* a dit de ses figures qu'elles ne sont que des statues copiées. » Et l'on ne sait trop ce que pourrait venir faire en cette occurrence l' « École de Bologne. »

Mais ce ne sont encore qu'erreurs portant sur des détails, bévues d'étourdi ou contresens de traducteur. Il en est de plus graves, et qui laissent supposer une intelligence encore bien incomplète des tableaux et des peintres.

Voici d'abord une légère confusion. Parlant de Masaccio, Stendhal déclare ses « raccourcis... admirables. La pose des figures offre une variété et une perfection inconnues à Paolo Uccello lui-même » (89). Lanzi n'avait rien dit de semblable ; sans attribuer à Paolo Uccello cette universelle perfection,il s'était contenté d'écrire : « Les figures posent bien d'aplomb, et l'*effet des raccourcis* y est bien exprimé, ce que Paolo Uccello n'avait jamais pu atteindre parfaitement » (116).

1. Lanzi, 66.

Ailleurs c'est une phrase malencontreuse, ajoutée par Stendhal, et qui change le sens tout entier. A propos des fresques de Cimabué à Assise, Lanzi disait (62) : « Le coloris en est plein de vigueur, et les proportions sont colossales à cause de la distance, sans être mal observées [1]. » Stendhal semble confondre *colossales* et *disproportionnées*, et, faussant toute la pensée de Lanzi, il écrit :

« Le coloris est vigoureux, les proportions sont colossales, à cause de la grande distance où les figures sont placées, et *non pas mal gardées par ignorance...* » (58). Il a prétendu expliquer Lanzi, et prouve seulement qu'il ne le comprend pas.

Tous ces exemples montrent des erreurs flagrantes de Stendhal, et des ignorances [2]. Parfois

1. Je corrige ici la traduction Dieudé.

2. Il n'entre pas dans le dessein de cette étude d'apprécier la science ou le goût de Stendhal, ni de relever ses fautes. Je me contenterai de citer deux passages, pour montrer que les erreurs de traduction ne sont pas les seules.

Avec la confiance propre aux ignorants, Stendhal ose soutenir que les Florentins, en plein XVIe siècle, ignoraient encore l'antique :

« Où ne fussent pas allés les Florentins avec une telle ardeur et tant de génie naturel, si l'*Apollon* leur eût été connu, et s'ils eussent trouvé dans Aristote, ou dans tel autre auteur vénéré, que c'était là le seul modèle à suivre ? Qu'a-t-il manqué à un Benvenuto Cellini ? qu'un mot pour lui montrer la perfection, et une société plus avancée pour sentir cette perfection. » (86)

N'ayant sans doute jamais vu ni Orvieto ni Cortone,

aussi il se contente de remanier à sa guise tout le texte, sans qu'on puisse le convaincre proprement d'erreur, car, ne se donnant pas comme un traducteur, il ne nous doit pas une traduction fidèle. Il a donc le droit, en se servant des jugements de Lanzi, de les modifier à sa guise. Il est pourtant curieux de voir comment ces jugements se transforment, comment les conclusions en deviennent opposées, et comment les phrases mêmes de Lanzi, arrangées par Stendhal, prennent un sens auquel Lanzi n'avait point songé. Et l'on peut enfin se demander si Stendhal a bien voulu exprimer une opinion personnelle, ou seulement mal compris encore une fois Lanzi qu'il croyait traduire.

Filippino Lippi, qui méritait mieux, fut surtout la victime de ces traductions déformées. Stendhal connaissait si peu l'école florentine, qu'il n'avait, je le crains, nulle opinion sur Filippino. Mais, soit maladresse de traducteur, soit mauvaise humeur contre son travail même [1], il força ici les critiques,

c'est à Cortone qu'il place le fameux *Jugement dernier* de Signorelli : « Zuccheri a fait à Florence un jugement vêtu, qui est ridicule. Signorelli en a fait un à demi-nu à Cortone, il a mieux réussi. » (368-9.)

Il avait pourtant parlé déjà (109) des fresques d'Orvieto ; il est vrai qu'alors il copiait tout bonnement Lanzi.

1. J'ai parlé précédemment de l'état d'esprit de Stendhal, à ce moment de son travail.

et supprima les éloges, altérant ainsi fort injustement toute l'appréciation de Lanzi.

Celui-ci avait écrit (p. 136) : « L'histoire n'indique point s'il [Botticelli] fut aidé dans ses travaux par Filippino Lippi... Cela est cependant vraisemblable... Le *Vasari* croit qu'il a été le premier à embellir la peinture, en y introduisant des *grotesques*, des trophées, des armures, des vases, des édifices, et des costumes imités de l'antique ; mérite que je ne puis lui accorder, parce qu'il appartenait longtemps auparavant au Squarcione. Il est vrai que dans ces ornements, ainsi que dans les paysages et dans tous les genres de détails, il est véritablement supérieur : le Saint Bernard de l'Abbaye, les Mages du musée royal... plaisent peut-être davantage par ces accessoires que par les têtes, qui véritablement ne sont pas belles et gracieuses, comme celles du premier Lippi [1] : ce sont des portraits pleins de vérité, mais le choix en est mauvais. Il fut appelé à Rome pour une chapelle de Sainte-Marie de la Minerve, où l'on voit une *Assomption* de sa main, et quelques traits de l'histoire de Saint Thomas d'Aquin, parmi lesquels *la Dispute* l'emporte sur ses autres tableaux. Dans cette chapelle il perfectionna ses têtes... » On peut déjà trouver le jugement de Lanzi d'une froideur singulière. Voici comment Stendhal résume et aggrave ses critiques (p. 104) :

1. Je corrige pour cette phrase la traduction Dieudé.

« Botticelli... se faisait aider par Filippino Lippi, fils du moine, mais *fils sans génie, et qui n'est connu que pour avoir fait entrer* dans ses ouvrages des trophées, des armes, des vases, des édifices, et même des vêtements pris de l'antique, exemple déjà donné par le Squarcione. *Ses figures n'ont d'ailleurs ni grâce ni beauté.* Au tort de ne faire que des portraits, il ajoutait celui de ne pas choisir ses modèles. Les curieux qui vont à la Minerve pour le *Christ* de Michel-Ange jettent un regard sur une *Dispute de Saint Thomas.* Dans cet ouvrage, Filippino améliora un peu le style de ses têtes [1]. »

Ces erreurs ou ces libertés de traduction nous suffisent : elles montrent que Stendhal n'est pas toujours un traducteur fidèle, qu'il n'est pas surtout un critique d'art bien sûr de lui. Dans les cas assez rares où il a osé faire subir au texte de Lanzi d'autres changements que ceux du style, il y a introduit seulement des erreurs ou des obscurités. Mieux vaut encore qu'il traduise servilement. Lanzi est un guide éclairé, du moins, et son érudition peut suppléer aux ignorances de son imitateur.

1. Voir encore, p. 167 de Stendhal, premier paragraphe. (200 de Lanzi), un passage où Stendhal, tout en imitant Lanzi, aboutit à une conclusion tout opposée.

***

Il convenait de montrer avec quelque minutie, non seulement l'importance des plagiats dont Lanzi fut la victime, mais les détails et la manière de cette copie sans pudeur.

A vrai dire, Stendhal croyait sans doute trouver son excuse dans son sujet. Ces deux premiers livres traitent des primitifs. Chacun sait qu'en ce temps-là on avait pour eux une petite estime. Stendhal, malgré quelques réserves louables, pensait comme tout le monde. Il ne se faisait donc assurément nul scrupule d'aller demander à un autre ce qu'il ignorait à leur égard, et ce qu'il n'avait pas honte d'ignorer.

Cependant nous apprenons ici autre chose que ces ignorances ou que ce dédain. Dans cette partie du livre que Stendhal écrivit la première, nous le voyons à ses débuts. Nous saisissons les premiers essais de sa critique d'art. Il s'y révèle lui-même tout entier, et tel qu'il sera jusqu'au bout. Impertinent et désinvolte, sachant bien d'ailleurs tout ce qui lui manque, il prend dès l'abord le parti de s'appuyer sur la science d'autrui. C'est une sorte d'audacieuse servilité, qui lui fait copier sans vergogne, et n'user de sa liberté que pour faire, çà et là, des digressions souvent excellentes, mais très extérieures au texte traduit.

De là ce singulier mélange de critique d'art minutieuse, savante, technique, et de libres fantaisies, où se mêlent l'histoire, la philosophie, l'esthétique, que sais-je encore ? Lanzi et Stendhal s'en vont ainsi côte à côte, sans trop se mêler l'un à l'autre, jusqu'au moment d'arriver à Léonard et à Michel-Ange.

J'ai dit que là Stendhal quittait Lanzi. Est-ce pour marcher seul ?

IV

LA VIE DE LÉONARD DE VINCI

§ 1. — *Amoretti.*

Si l'on parcourt le livre troisième de l'*Histoire de la Peinture*, on a d'abord l'impression d'un travail sérieux et même savant. Il semble que Stendhal ait puisé aux sources, que, profitant de son séjour à Milan, où il vit à deux pas de la bibliothèque de Brera et de ses documents, de l'Ambrosienne et de ses manuscrits, des églises et des galeries riches en peintures de Léonard ou de ses disciples, en un mot au milieu des livres et des œuvres nécessaires à ses recherches, il ait au moins cette fois étudié comme il convient le maître de l'école milanaise.

La première source de toute étude sur Léonard, c'est Léonard lui-même, ses manuscrits et ses dessins. Par une rare bonne fortune, Stendhal se trouve dans un des trois ou quatre lieux du monde où il est possible de les consulter. Enlevés à l'Am-

brosienne en 1796, les treize volumes manuscrits, nous affirme Stendhal [1], y sont revenus en 1815. Ils ont été, nous dit-il, « ramenés par Waterloo à leur premier séjour ». Et il juge qu'ils « jettent un grand jour sur la vie de l'auteur ». Il semble en effet qu'il ait profité de la bonne fortune d'un pareil voisinage. Il leur fait des emprunts fréquents, il en parle en homme qui les a feuilletés, étudiés, qui en a pris des extraits. « Je n'y ai vu, écrit-il à la p. 135, qu'une anecdote assez commune ... » Il leur emprunte (p. 133) la longue lettre par laquelle Léonard offre ses services à Ludovic Sforza, et il indique fort exactement sa référence (« vol. atlantique, fol. 382 »). En érudit qui ne néglige pas les petits détails, il en tire la note de la cape de Salaï (p. 156). Ailleurs il y renvoie, avec l'indication de la page (161, note), et remarque l'orthographe et la syntaxe originales de Léonard. Enfin, il y recueille un détail biographique, à la page 163. Surtout, dans un chapitre très nourri, « Idéologie de Léonard », il semble y avoir glané quelques pensées philosophiques du maître, choisies avec beaucoup de bonheur.

Il ne paraît point avoir fait des œuvres d'art une moins soigneuse étude. Outre les peintures de Léonard, qu'il ne pouvait oublier, il nous laisse croire qu'il a patiemment cherché, à travers tout le Milanais, les ouvrages des élèves qui ex-

1. D'ailleurs il se trompe. Cf. plus bas.

pliquent les tableaux du maître. Il a poussé le zèle jusqu'à marchander telle copie de la *Cène*, et déclare expressément : « J'ai vu dans mes voyages environ quarante copies de la *Cène* de Léonard » (153).

Sa bibliographie paraît fort sérieuse. Un contemporain du maître nous a laissé sur lui quelques détails précieux : Luca Pacioli, du vivant de Léonard, a publié à Venise en 1509 son livre *De divina Proportione.* Stendhal ne l'ignore pas. Il le cite à la p. 142, à la p. 143.

Il a même recours à des textes peu connus : « J.-B. Geraldi publia en 1554 des discours... ; on y trouve ce passage... » (143).

Mais surtout il a soin de ne pas oublier l'un des plus anciens et des plus complets historiens du Vinci, Lomazzo ; il parle de lui et le cite en homme qui l'a pratiqué : « Jean-Paul Lomazzo, peintre aveugle à trente ans, et cependant auteur de vers très gais et très médiocres, l'est aussi du meilleur Traité de peinture que nous ayons. Il est vrai qu'il faut chercher les préceptes sensés dans un océan de paroles. On trouve au chapitre IX du Ier livre, écrit vers l'an 1560.... » (148). Et il y renvoie encore, à la p. 149, et dans la note de la page 174.

S'il ne cite ni Paul Jove, ni Vasari, ni Sabba da Castiglione, qui lui auraient fait, pour le XVIe siècle, une bibliographie à peu près complète de Léonard de Vinci [1], on peut croire qu'il ne les ignore pas,

1. Cf. Séailles, *Léon. de Vinci.*

car il fait allusion à bien des auteurs qu'il aurait lus et qu'il ne nomme point. « On voit, dit-il, par les récits aveugles de *ses biographes...* » (p. 128). « Les Milanais ont beau jurer leurs grands dieux que Léonard vint de bonne heure chez eux... » (130).

Quant aux ouvrages qui furent consacrés à Léonard aux VIIe, aux VIIIe, au XIXe siècles, on voit qu'il les connaît aussi bien que les textes plus anciens. Il cite : « *Del Cenacolo...* par *Joseph Bossi*, 1812 » (139), et « *Gerli*, in-fol. italien et français, Milan, 1784, chez Galeazzi » (145) ; il renvoie à « labrochure de *Venturi* (Duprat, 1796) » [1], fait allusion au recueil de dessins de *Mariette* (p. 128), et tout ceci compose, si on réunit les citations éparses, une fort complète bibliographie de Léonard de Vinci au temps de Stendhal, avant 1817 [2].

Enfin il n'ignore pas le *Traité de la Peinture*, le seul texte du Vinci qui fût alors imprimé (en dehors des extraits de Venturi, cités plus haut) : « Mais, dira-t-on, le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci ne prouve guère cet éloge. Je réponds :... Vinci veut quelquefois avoir de l'esprit, c'est-à-dire imiter les grands littérateurs de son temps.

1. La date exacte est 1797.

2. L'on pourrait encore glaner, le long du livre, quelques autres textes qui n'ont pas échappé à l'abondante érudition de Stendhal : « Le chartreux Sanese » (149), « Armenini » (*id.*), « Machiavel, lib. V » (161), l' « *Etruria pittrice*, tom. I, pl. XXIX ». (162)

D'ailleurs, le *Traité de la peinture* est.... » Et il donne quelques détails précis sur la publication du livre, en 1651 (p. 174).

Tout ce qui précède semblerait donc prouver, d'abord que Stendhal ne cache plus ses sources, et ne redoute plus les accusations de plagiat, puis qu'il a fait en vérité une étude sérieuse, qu'il est remonté jusqu'aux origines, que son information est complète.

Pourtant, parmi les textes nombreux qu'il cite, on est surpris de ne pas voir le plus récent et le plus docte, celui qu'il avait le moins le droit d'ignorer ; il paraît ne pas connaître le livre d'Amoretti, *Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci* [1]. Lui qui cite tellement volontiers tous les autres, il ne nomme pas une fois celui-ci.

La raison en est assez simple. Il cite tous les autres, parce qu'il ne les a pas lus [2]. Il ne nomme pas Amoretti, parce qu'il lui a tout emprunté, et son récit et ses textes.

Stendhal use donc, sans vergogne, de sa ruse favorite. Il sait bien que ses lecteurs français ne reconnaîtront pas l'érudition innombrable d'Amoretti dans ces pages brillantes et légères, écrites, il

1. « Da Carlo Amoretti, Bibliot. nell'Ambr. di Milano, memb. dell'Istit. Naz., della Soc. Ital. Delle Sc. dell'Accad. di Torino ec. » Milano, MDCCCIV. Je cite l'édition dont je me suis servi.

2. Sauf deux, comme on le verra dans la suite.

y prétendait au moins, avec « la douceur gracieuse » de Fénelon. Donc il se garde de les mettre sur une piste qu'ils sont incapables de trouver seuls. Son livre n'est pas fait d'ailleurs pour les érudits milanais ; on ignore à Milan qu'Henri Beyle en est l'auteur ; il espère qu'aucun bibliothécaire de l'Ambrosienne, ami d'Amoretti, n'ouvrira l'*Histoire de la Peinture.*

Quant à Amoretti, Stendhal sait bien qu'il est enterré depuis un an, quand paraît son livre. D'où son audace. Nous le verrons ailleurs encore : Stendhal n'a point oublié la leçon de Carpani, qui pour quelques lettres pillées avait fait un si beau tapage ; Stendhal ne s'attaque plus qu'aux morts, qui se laissent voler sans crier.

Comment Stendhal abandonne-t-il Lanzi, qui lui avait donné les deux premières parties de son livre, pour s'attacher à Amoretti, qui lui fournira la troisième ?

Il commença d'abord, pour la *Vie de Léonard* comme il l'avait fait pour *les Primitifs*, par tirer des extraits de Lanzi. Mais il s'aperçut bien vite que Lanzi était ici pauvre et insuffisant. Léonard, dont il voyait à Milan, autour de lui, vivre les œuvres, l'influence et la gloire, lui sembla mériter mieux que quelques pages d'érudition sèche. Il pensa donc à abandonner la méthode étriquée qu'il avait suivie jusque là. Mais d'ailleurs il ne désirait point se livrer à des recherches personnelles ; il y était mal préparé, et n'en avait point le goût.

Les quatre ouvrages qu'il avait achetés, quand il avait conçu le projet d'écrire une histoire de l'art, ne lui suffisaient pas. Pourtant son libraire milanais lui avait fourni, comme il était naturel, le livre tout nouveau de Bossi, sur le *Cenacolo.* Mais Bossi ne parle que fort peu de tout ce qui n'est pas sa peinture. Il possédait aussi un Vasari ; mais Vasari, dans sa vie de Léonard, n'est pas très abondant, et nous allons voir que Stendhal se servit à peine de lui.

Il fallait chercher. Nous voyons dans ses manuscrits la trace de ses incertitudes.

Une note de Lanzi lui donna un instant l'espoir de trouver, sur Léonard de Vinci, le livre d'ensemble qu'il désirait. Tout en faisant ses extraits il lut [1] : « Voy. M. Piacenza dans son *Edit. de Baldinucci*, vol. II, p. 252. Il a écrit sur le *Vinci* un long supplément, dans lequel il a rassemblé toutes les notices éparses qui en avaient été données par le *Vasari*, le *Lomazzo*, le *Borghini*, le *Mariette* et d'autres modernes » (Lanzi, I, 195, note).

C'est sans doute après avoir vu cette note de Lanzi que Stendhal écrivait, dans le volume XII du manuscrit de la *Peinture* [2] : « Peut-être *Pia-*

1. Cette note de Lanzi se retrouve copiée textuellement, dans le manuscrit de Stendhal.

2. *Vie de Léonard.* Je crois ce vol. XII écrit en 1811 et 1812. Cf. l'Appendice.

cenza est-il aussi bon sur Léonard, que Condivi sur Michel-Ange, *le consulter* [1]. »

Or en fait il ne consulta point Piacenza. C'était déjà un livre un peu ancien. L'édition de Baldinucci, « con varie dissertazioni, note ed aggiunte di Giuseppe Piacenza, architetto turinese, Torino, 2 vol. in-4°, » avait paru en 1768 et 1770.

Son libraire lui apprit sans doute [2] qu'un livre d'ensemble sur Léonard venait d'être réédité à Milan. Là se trouvait toute préparée une vie copieuse du Vinci. Et Beyle s'en tint à Amoretti.

Dans le tome VIII de ses manuscrits, que j'attribue à l'année 1814, on trouve recopiée la note que je citais tout à l'heure : « Peut-être Piacenza... etc. » Et, d'une autre encre, sans doute postérieurement, Stendhal a écrit : « J'ai vu Amoretti [3]. »

Ce livre d'Amoretti, le plus récent et le plus sûr ouvrage d'ensemble qu'il y eût alors sur Léonard de Vinci, est sans doute le plus médiocre de tous

1. Ceci montrerait que Stendhal, peu soucieux de l'ordre des temps, travailla sans doute à Michel-Ange bien avant d'achever Léonard de Vinci, puisqu'il paraît avoir déjà pratiqué Condivi, quand il ne connaît encore, sur Léonard, que Lanzi.

2. Ou il put lire dans Lanzi, qui le cite t. I, p. 200, t. IV, p. 82, 97.

3. On peut donc constater que Stendhal, pour la première ébauche du livre, en 1812, ne s'était pas encore servi d'Amoretti. Il ne le découvrit qu'en 1814 ou 1815, à Milan, patrie du savant bibliothécaire.

les textes importants où Stendhal a puisé sa science.

L'abbé Carlo Amoretti était un érudit universel. Linguiste et naturaliste, géographe et traducteur, il s'occupa de toutes choses avec un zèle égal, et une égale compétence. Son étude personnelle était la minéralogie, mais son vrai métier fut de compiler des textes, ou de les traduire. Il n'est pas nécessaire pour cela d'en comprendre ni d'en goûter les sujets. Né en 1740, il devint en 1797 conservateur de la bibliothèque Ambrosienne. Il fut chevalier de la Couronne de fer, membre de l'Institut d'Italie.

Ayant traduit en 1779 l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, il fit paraître en 1784 la première édition de ses *Mémoires historiques sur Léonard de Vinci* [1]. Le livre eut du succès, et fut plusieurs fois réimprimé, en 1804, puis en 1809, dans la *Raccolta dei classici italiani* [2].

La principale raison qu'eut ce minéralogiste d'étudier le Vinci fut sans doute sa qualité de bibliothécaire à l'Ambrosienne. L'Ambrosienne avait possédé jusqu'en 1796 des manuscrits de Léonard.

C'est un livre savant et mal fait, un ramassis de

1. Ainsi que les « Osservazioni sopra i disegni di Lionardo », Milan, 1784.

2. Amoretti est aussi l'auteur d'un *Guide des étrangers dans Milan et aux environs*, Milan, 1805. C'est un genre d'ouvrage qui convenait à son talent.

documents. L'érudition y est d'ailleurs assez sûre, et la discussion des textes solide. Mais il y manque l'ordre ; les répétitions sont innombrables ; l'importance relative des faits ne compte pas pour l'auteur. Aussi bien n'a-t-il nulle compétence et nulle prétention artistiques. Comme il le déclare, et comme le titre de son livre l'indique, il ne veut que faire pour ainsi dire les annales de la vie de Léonard ; il ajoute à cette narration étriquée et sèche un catalogue succinct des œuvres, et une énumération des découvertes scientifiques du Maître. Le plan d'ensemble est aussi maladroit que la mise en œuvre du détail. Enfin l'on trouve dans ce livre quelques médiocres reproductions des dessins du Vinci.

Un pareil ouvrage donnait à Stendhal le matériel des faits, mais ne lui fournissait en général ni appréciations ni idées. Il le laissait libre d'orner, d'interpréter, d'animer son récit. Stendhal profita de ces faits, et usa de cette liberté.

A de très rares et très minimes exceptions près, il suivit constamment Amoretti et ne se servit que de lui [1]. Il emprunta bien à Lanzi ce qu'il put. J'ai parlé de ces emprunts, et j'aurai à y revenir. Mais Lanzi lui fournissait peu. Pour Vasari, qui pouvait lui donner davantage, il ne lui demande que quelques compléments sans importance. Par exemple, quand il raconte (p. 133) comment

1. Sauf, bien entendu, dans les deux parties de la vie de Léonard où Venturi et Bossi deviendront ses guides exclusifs, et que nous étudierons à part.

Léonard parut pour la première fois à la cour de Ludovic le Maure en qualité de joueur de lyre, Stendhal, dans le texte de Lanzi, qu'il copie, a inséré ce détail nouveau, qui est dans Vasari : « Il se présenta avec une lyre de sa façon.... *à laquelle il avait donné la forme d'une tête de cheval.* » On trouvera, au chapitre VIII, l'indication des autres passages empruntés à Vasari. Ils sont neuf en tout, et forment un total de 53 lignes.

On trouverait bien encore quelques autres passages dont Vasari pourrait être l'origine ; mais toutes les fois qu'Amoretti, reproduisant Vasari, a pu également les fournir, il est beaucoup plus naturel de lui en attribuer la paternité, puisque nous savons d'ailleurs que Stendhal le copie avec suite. Et pour l'un au moins de ces passages communs, on peut prouver que Stendhal ne s'est pas adressé à Vasari. « Il eut l'idée, écrit-il dans la *Peinture* (p. 128), de soulever l'énorme édifice de *Saint-Laurent*, pour le placer sur une base plus majestueuse. » Vasari avait dit, avec beaucoup plus de vraisemblance, « *S. Giovanni di Fiorenza.* » Stendhal a copié l'affirmation d'Amoretti, qui est téméraire.

Si Stendhal, qui avait dans sa propre bibliothèque un Vasari, ne lui a fait que des emprunts insignifiants, c'est une nouvelle preuve de la méthode si simple qu'il employa de préférence : Amoretti lui proposait, pour la vie de Léonard, un assez bon ensemble ; il trouva infiniment plus aisé de ne

suivre qu'Amoretti, et de ne point s'embarrasser des autres. Le compléter lui parut inutile ; quant à le vérifier par quelques comparaisons, il n'en eut certainement même pas l'idée.

La manière dont il use d'Amoretti présente peu de particularités nouvelles. Suivant son usage, il traduit très librement, et rend lisible un auteur qui ne l'était pas. En ce sens il rend à Amoretti le même service qu'à Lanzi, et à quelques autres.

D'abord il l'abrège : le livre d'Amoretti comprend près de 200 pages, le chapitre de Stendhal 59. Il supprime les longues dissertations érudites, élague les citations trop copieuses, et généralement ne garde que les faits qui ont un intérêt et un sens.

Puis il reprend à sa manière tout le récit, lui donne vivacité, couleur, et met, à la place des détails inutiles, le commentaire qui donne à l'acte ou à la parole sa signification et sa portée.

Amoretti est incapable de juger ou d'expliquer ; d'habitude il ne s'y essaie même pas. On peut dire qu'il fournit à Stendhal la matière brute de son étude. Stendhal en tira cette biographie et ce portrait du Vinci, qui ont de la vérité et çà et là quelque profondeur. Il faut lui en laisser presque tout le mérite. La *Vie de Léonard de Vinci* est peut-être la partie du livre qui vaut le mieux d'être lue. Plus capable de comprendre le tendre et froid Léonard qu'aucun des autres peintres dont il parle, car il avait avec lui quelques affinités curieuses, Stendhal a su écrire là quelques pages qui ne font point

mauvaise figure, à côté des autres biographies du maître.

Tout ce qui est donc choix, interprétation psychologique, commentaire, appartient à Stendhal [1]. Il eut soin encore de compléter, d'après d'autres lectures [2], le tableau du milieu où vécut Léonard. Mais Amoretti lui donna le fond solide, et la suite même de son récit.

A part les libertés d'interprétation, Stendhal est en général exact, et n'ajoute guère d'erreurs à celles d'Amoretti. Il en est pourtant quelques-unes, qu'il est opportun de signaler. Certaines sont volontaires, les autres de simples étourderies.

Les erreurs volontaires ont toutes le même principe. Stendhal veut donner à son lecteur l'impression mensongère qu'il a tout étudié et tout vu.

Il raconte un prétendu pèlerinage au pays de Léonard, qui lui fournit un début piquant : « Je suis parti de Florence à cheval, à l'aurore d'un beau jour de printemps ; j'ai descendu l'Arno jusqu'auprès du délicieux lac Fucecchio : tout près sont les débris du petit château de Vinci... »

Mais Stendhal, qui n'a jamais passé à Florence que quelques heures, et point au printemps, n'a certainement jamais fait une aussi longue excursion ; il ignore si le lac Fucecchio, quelque peu

1. Je ne parle que des parties du livre tirées d'Amoretti. J'aurai à apprécier différemment les chapitres sur le *Cenacolo*.

2. Cf. le chapitre IX.

saumâtre, est « délicieux », car il a sans doute appris son existence dans le livre d'Amoretti ; et quant au petit château de Vinci,il n'a jamais existé. C'est l'hypothèse d'un historien trop imaginatif [1]. (Cf. Müntz, *Léon. de Vinci*, 8.)

Ne croyez pas non plus qu'il ait cherché à l'Ambrosienne le portrait de Cecilia Galerani, comme on pourrait l'inférer de cette assertion grave : « Je n'en ai pu trouver qu'une copie à l'Ambrosienne... » (p. 135). Il a simplement lu dans Amoretti : « una bella e antica copia n'abbiamo nella nostra galleria » (30).

Il se prête des opinions qu'il a lues, et remplace volontiers la personnalité d'Amoretti par la sienne : « ... cette *Sainte Famille* de Pétersbourg est, *à mon sens*, ce que Léonard a jamais fait de plus beau, » dit-il avec autorité (165). Il transpose seulement cette phrase d'Amoretti : « quel lavoro supera tutte le altre opere sue in bellezza... » (106).

S'il n'a pas vu ou pas jugé lui-même les tableaux dont il parle, il n'a pas davantage compulsé les textes qu'il cite. Il n'a peut-être jamais aperçu, mais certainement jamais étudié les manuscrits de

1. Stendhal a imaginé ces débris romantiques d'après l'expression mal comprise de Vasari (qu'on retrouve chez Mengs ; voir plus bas), dans la vie de Pierino da Vinci : « nel castello di Vinci nel Valdarno... » (IX, 101).

On ne connaît même pas la maison où naquit Léonard. Tout prouve seulement qu'elle était simple et sans prétentions, comme il convenait à sa famille.

l'Ambrosienne, ce qui ne l'empêche pas d'écrire (p. 163) : « *Je vois* la date de 1509 à côté du dessin d'une de ses écluses. » Mais c'est Amoretti qui l'avait vue [1]. — « *Je trouve* dans une lettre adressée au duc par Léonard... », dit-il encore (156). Il devrait ajouter qu'il a fait cette découverte dans une note d'Amoretti (p. 75).

Il a lu dans Amoretti que Léonard eut dans sa jeunesse des pensées « che parer possono e talor furono *stravaganti*... » (13) ; et il lui semble à propos de multiplier Amoretti, et de dire : « On voit par les récits aveugles de *ses biographes... Ils rapportent*, avec quelque honte, que Léonard avait des idées extravagantes... » Stendhal, qui a lu le seul Amoretti, serait heureux de faire croire qu'il a compulsé nombre de biographies, — et qu'il les méprise un peu toutes.

Même procédé à la page 156 : « *Les effrénés bavards* qui fournissent ces détails... » L'épithète est justifiée, mais elle ne s'applique qu'à Amoretti. (Cf. p. 130.)

Les erreurs involontaires sont peut-être moins nombreuses.

Pourquoi Stendhal écrit-il (p. 130) : « Les Milanais ont beau jurer leurs grands dieux que Léonard vint de bonne heure chez eux ; il paraît que jusqu'à trente ans il ne quitta pas l'aimable Florence » ? Stendhal, qui n'a lu qu'Amoretti, l'a mal

1. P. 96.

lu. Il est très vrai que Vasari ne place l'arrivée du Vinci à Milan qu'en 1494, tandis qu'Amoretti veut avec raison que Léonard y soit venu « de bonne heure ; » mais la date, d'ailleurs exacte, qu'indique Amoretti, s'accorde avec l'affirmation que Stendhal paraît lui opposer : Léonard, d'après lui, serait arrivé à Milan en 1483, et il avait alors en effet un peu plus de « trente ans ».

Il a mal lu encore Amoretti, apparemment, quand il écrit : « Cécile [Galérani], qui faisait de jolis vers... » (133). Dans une note de sa page 30 Amoretti cite à propos d'elle un sonnet, et ce sonnet ne fut pas fait par elle, mais pour elle, par le poète Bellincioni.

Stendhal est particulièrement malheureux quand il parle des manuscrits de Léonard conservés à l'Ambrosienne, qu'il cite en homme qui les a lus. Or il les ignore si bien qu'il lance, au hasard, le chiffre rond de « trente volumes », ce qui est loin de la vérité, puisqu'ils ne sont que 13, de divers formats (Cf. Amoretti, 129, 134). « Ces trente volumes de manuscrits et de dessins pris à Milan, en avril 1796, jettent un grand jour sur la vie de l'auteur : *ce n'est pas qu'ils soient intéressants*. Léonard n'a pas eu, comme Benvenuto Cellini, l'heureuse idée de se confesser au public. Ils auraient une bien autre célébrité ; ce sont des souvenirs la plupart en dessins. *Je n'y ai vu qu'une anecdote assez commune* [1]... » (135). Il est inutile de discuter ces affir-

1. Et il cite une anecdote, d'après Amor., p. 36.

mations cavalières : Stendhal ne connaît ces manuscrits que d'après les citations d'Amoretti, ce qui est insuffisant ; et il se trompe encore quand il ajoute, copiant toujours Amoretti (p. 135), que ces manuscrits « avaient été donnés à l'Ambrosienne par Galeazzo Arconato ». Ce n'est vrai que des douze premiers. Pour être parfaitement exact, il aurait dû ajouter, comme une lecture plus attentive de son auteur le lui eût appris, que le 13e volume fut donné en 1674 par le comte Orazio Archinto [1].

Il n'est pas plus heureux dans la petite note aux prétentions érudites de la page 161. — Et en vérité je ne relèverais pas moi-même ces infimes minuties, si Stendhal n'avait voulu donner à son livre une apparence savante et précise qui lui sied mal. — Il écrit donc : « Il y a une longue note de Vinci sur cette affaire (manusc. in-fol., p. 83)... » Il ne fait ainsi que reproduire un passage d'Amoretti (87, en note), mais il a mal copié la référence : « manusc. in-fol. » aurait peu de sens ; Amoretti

1. D'ailleurs, si les « 30 volumes de manuscrits » du Vinci n'ont point été à l'Ambrosienne, ils y furent moins que jamais au temps où Stendhal écrit, puisqu'en 1815 on ne rendit aux Milanais que l'unique *Codex atlanticus*, les douze autres manuscrits restant à Paris (V. Séailles, 533). Ce serait une nouvelle preuve, s'il en était besoin, que Stendhal n'a même pas vu ces manuscrits, qu'il affirme avoir tous été « ramenés par Waterloo à leur premier séjour ».

avait écrit : « nel fol. 73 », « à la feuille 73 », ce qui est assez différent.

Remarquerai-je encore que, d'après Stendhal, Léonard aurait peint pour le fils de Ludovic, Maximilien, « un livre *de prières* » (163) ? Amoretti n'avait parlé que d'un *alphabet* : « il suo abbecedario » (103). Stendhal n'aurait-il point trouvé ce détail assez noble ?

***

Voici l'analyse, par chapitre, des emprunts faits à Amoretti. Pour donner une idée plus exacte de la composition du texte, nous avons indiqué, en même temps, à leur place, les fragments pris par Stendhal à Lanzi ou à Vasari.

Chapitre xxxviii. — Tout entier emprunté à Amoretti (11-14) [1], sauf les fantaisies romanesques du premier paragraphe, — les deux paragraphes suivants, copiés de Lanzi, — la phrase : « Il sentit le premier peut-être cette partie des beaux-arts qui n'est pas fondée sur la sympathie, mais sur un retour d'amour-propre », application de la théorie du rire familière à Stendhal [2], — et les quatre dernières lignes, en partie inspirées de Vasari.

Chapitre xxxix. — Premier alinéa : Amoretti

1. Pourtant le quatrième paragraphe semble complété d'après Vasari.

2. Mais empruntée à Hobbes.

(12-13), complété par Vasari [1] ; — 5 lignes suivantes : Lanzi ; — « Son plus ancien ouvrage... » et tout le récit de la rondache : emprunté à Vasari; — « Ce qu'il y a de mieux, c'est que toute cette terreur avait été réunie par une longue observation de la nature, » est une remarque de Stendhal ; — le détail final fourni par Amoretti (25).

Chapitre XL. — Toute la liste des tableaux empruntée à Lanzi (p. 197), mais Stendhal parle, selon toute apparence, d'après ses impressions personnelles de la tête de Méduse et du tableau de Bologne. C'est un souvenir de voyage : fait assez rare pour paraître notable.

L'alinéa : « En général, je trouve plus de délicatesse... » semble de Stendhal ; — le dernier au contraire est copié de Lanzi.

Chapitre XLI. — L'inspiration générale vient de Lanzi, modifié.

Chapitre XLII. — « Ludovic voyait la renommée que les Médicis... » jusqu'à « ... l'éducation de son neveu » : pris à Amoretti (26-27) ; — « Il aimait surtout la musique... » et toute l'histoire des débuts musicaux de Léonard : emprunts faits à Lanzi (197), sauf un détail de Vasari (cf. plus haut) ; — les deux derniers paragraphes, de Stendhal ; — la note copiée dans Amoretti [2].

1. Ainsi que par l'imagination de Stendhal.

2. Et mal copiée. Stendhal cite ces paroles de Léonard : « Je commençai la statue le 23 avril 1490. » En fait, il la

Chapitre XLIII. — Tout est emprunté à Amoretti (30-37), sauf des adjonctions sans importance, et les 7 lignes finales, commentaire historique facile. — La très longue lettre citée en note vient d'Amoretti (16-18).

Chapitre XLIV. — Lanzi a fourni l'essentiel du chapitre ; — Amoretti, 2 lignes : « A peine Léonard... » (29).

A partir du chapitre XLV, le ton comme la manière changent, et ce jusqu'au chapitre LV (19 pages). Au lieu d'une biographie assez serrée, Stendhal raconte longuement et à loisir l'histoire du *Cenacolo*, il le décrit et l'apprécie. Il n'y faut pas chercher d'autre raison que l'emploi, à ce moment, d'un second auteur, qui devient pour un temps le guide et le maître de Stendhal. Nous retrouverons au chapitre suivant ce suppléant d'Amoretti.

Pourtant Amoretti vient encore, dans ces pages prises à un autre, remplir quelques vides :

Chapitre XLVIII. — Tout entier d'Amoretti (52-57), sauf une ligne d'appréciation sur les portraits de Ludovic et de sa famille.

Chapitre XLIX. — La citation de fra Paciolo (p. 143), prise à Amoretti (57-58), et non à Bossi, qui donne le texte, mais incomplet.

commença bien plus tôt. Le texte donné par Amoretti est le suivant : « A di 23 d'aprile 1490, chominciai questo libro, e RI*chominciai* il cavallo » (21). Stendhal n'y regarde pas de si près.

D'Amoretti également (58-61) la seconde moitié de la p. 145 (depuis : « Léonard fit, dit-on... »), y compris la note, — et les trois premières lignes de la page suivante. Stendhal a seulement ajouté une date, « vers l'an 1740 », conjecture à lui personnelle, et songé à corriger « *Feu* M. Mussi », ce bibliothécaire de l'Ambrosienne étant mort depuis qu'Amoretti avait parlé de lui.

Chapitre LI. — Les 6 premières lignes : Amoretti (65, 66 ; 110). — Ce détail, qui complète Bossi, est pris à Amoretti (66) : « En 1624, il n'y avait presque plus rien à voir dans cette fresque, dit le chartreux Sanèse. » Au contraire, quand Stendhal malmène le restaurateur Bellotti, il s'écarte tout à fait d'Amoretti, qui le défend et assure qu'il a fait seulement les restaurations nécessaires [1].

Désormais nous allons retrouver l'imitation suivie d'Amoretti :

Chapitre LV. — Tout le chapitre appartient à Amoretti (70-82 ; 157-8) [2], sauf les lignes 3-7 de la

1. Ici Stendhal préfère Bossi à Amoretti, sans doute parce que le ton de son chapitre veut qu'il abîme tous les restaurateurs de la *Cène*.

2. En copiant dans Amoretti la note de la cape de Salaï, Stendhal montre la manière hâtive dont est fait son travail ; tantôt il traduit, quand il trouve des mots courants ; mais en rencontre-t-il de moins usités (et sa science de la langue italienne est restreinte), comme *bindelli* (rubans), il ne prend pas la peine d'en chercher le sens, et laisse le mot en italien.

page 156, empruntées à Lanzi (I, 202 ; IV, 98). Stendhal a seulement ajouté la note en anglais, — une interprétation à la conduite de Ludovic : « Voyant que ses affaires prenaient décidément un mauvais tour, et n'ayant plus d'argent, » — et cette remarque : « [Pierre Soderini], *celui dont Machiavel a affublé l'incapacité d'une épigramme si plaisante* », avec la note correspondante.

Chapitre LVI. — P. 158 : le deuxième alinéa, de Vasari. — P. 159 : une ligne et demie depuis : « On lui attribue trois cartons... », et une ligne et demie au début de la note : Amoretti, 83. L'histoire de la Joconde vient de Vasari. — P. 160 : d'Amoretti (ainsi que la note), depuis : « César Borgia le nomma... » (86-87). La dernière ligne, et les 4 premières de la page suivante, de Vasari. — P. 161 : l'indication « était la bataille d'Anghiari...» (une ligne et demie), et la note 1, viennent d'Amoretti (88-89).

Chapitre LVII. — D'Amoretti : p. 162, lignes 5 et 6, 8 à 12, et la note ; — p. 163 tout entière (sauf les 2 premières lignes), et la note 2 (89, 93-104) [1]. — De Vasari, les lignes 15 à 18 de la page 162, ainsi que le dernier alinéa.

1. Stendhal a mal interprété un passage long et confus d'Amoretti (179), quand il écrit : « ...L'Adda, que ses travaux avaient rendu navigable sur un espace de deux cents milles. » Léonard travailla plutôt à l'amélioration des canaux amenant jusqu'à Milan l'eau de l'Adda. Les deux cents milles sont une exagération d'autres écrivains, combattue par Amoretti. Stendhal a dû lire trop vite celui-ci.

Chapitre LVIII. — Amoretti (105) fournit à Beyle ses deux premiers paragraphes, Bossi le troisième, Amoretti la ligne suivante, Lanzi (199) les deux lignes qui viennent ensuite, et Amoretti (105-106) la fin de la page et la note. — Le premier et le second paragraphe de la page suivante sont pris à Amoretti (106) [1], et, dans le paragraphe troisième, d'ailleurs inspiré de Lanzi, peut-être les deux premières lignes, et plus sûrement les lignes 9 et 10, 12 et 13 (106, 107, et note). L'alinéa qui suit est mal copié d'Amoretti, ou plutôt de Lanzi. (Stendhal a tort de dire que Léonard plaça sur son tableau « les trois lettres D. L. V. enlacées ensemble », puisque, en cet ordre, les trois lettres n'ont aucun sens. Amoretti avait mieux dit : les lettres « LDV » (Lionardo da Vinci). Mais Stendhal a plus vraisemblablement voulu traduire le texte de Lanzi : il a suivi l'ordre qu'il donnait, mais mal rendu sa phrase et sa pensée : ... « d'un D entrelacé d'une L et d'un V »... avait écrit Lanzi, à la p. 199.)

Toute la page 166 est une description de la Madone de Saint-Pétersbourg. Cette description semble personnelle [2] ; elle est d'ailleurs juste et fine. Pourquoi Stendhal, qui n'a pu voir cette

1. Que Stendhal a imparfaitement copié, en remplaçant la date de 1775 par celle de 1777.

2. Beyle n'emprunte qu'un détail à Amoretti (107) : « Cette figure... est probablement le portrait de la belle-sœur de Léon X. »

œuvre, œuvre secondaire, s'y attarde-t-il plus qu'aux tableaux mieux connus de lui et plus importants ? fantaisie inexplicable. Peut-être en avait-il une gravure.

Le chapitre suivant ne doit rien à Amoretti, mais presque tout à Lanzi [1].

Chapitre LX. — Début emprunté à Lanzi ; — les 3e et 4e alinéas viennent d'Amoretti (90, 152-3) [2].

Chapitre LXI. — *Études anatomiques de Léonard.*

Le chapitre est à la fois original et emprunté. Le germe en paraît être dans une phrase d'Amoretti ; celui-ci supposait que Léonard avait dû faire un traité de Physiognomonie [3]. Stendhal, sans par ailleurs copier cette fois Amoretti, s'empara seulement de son hypothèse, et la généralisa.

1. Beyle, dans ce chapitre, cite le portrait de la reine Jeanne de Naples, et, sur son manuscrit, je trouve cette note inédite : « seen by myself », tellement il était rare que Beyle eût vu le tableau dont il parlait.

2. Stendhal a transposé ici, sans raison, le passage où Amoretti parlait des statues que Léonard avait fait faire par Rustici dix ans plus tôt.

3. Voici le texte : « Da cio che raccontano Vasari... dell' uso che avea Lionardo di copiare le fisionomie più significanti, cercando in esse non solo le passaggere affezioni dell'animo, come la gioia e'l dolore, ma anchè i sentimenti stabili, come la malvagità, la bontà, la grandezza di pensieri, possiamo argomentarne ch'egli abbia formata un' opera di Fisiognomica pe'suoi scolari... Certo è almeno, ch'egli ne ha disegnate le figure... »

Contrairement à toute vérité, il affirma d'abord que Léonard ne s'était pas intéressé à « la science des muscles »[1], pour connaître la forme et le mouvement des membres. Léonard de Vinci aurait été au contraire un précurseur de Lavater et de Cabanis :

« Probablement Léonard approcha d'une partie de la science de l'homme, qui même aujourd'hui est encore vierge : la connaissance des faits qui lient intimement la science des passions, la science des idées et la médecine... C'est à suivre l'effet anatomique de la douleur..., c'est à voir bien nettement comment les diverses pièces de la machine humaine forcent les yeux à répandre les larmes que Léonard s'appliqua... mais il n'y avait que le même nom *d'anatomie* pour cette étude-ci, et la science des muscles où triompha Michel-Ange... »

Par un travail singulier, Stendhal s'est affranchi d'Amoretti en se servant d'une idée de lui ; il a transformé cette idée en y appliquant les théories de Lavater, Pinel et Cabanis ; il a ajouté à ce double élément son ingéniosité personnelle et son goût des suppositions aventureuses, et il a fait de Léonard un idéologue[2]. Ce mélange très complexe

1. Preuve que Stendhal n'avait pas vu les manuscrits de Léonard, et tel dessin de l'épaule et du bras, où le maître, avec la précision d'un anatomiste, étudie l'insertion de chaque muscle.

2. Naturellement, je n'ai pas ici à discuter l'idée de Stendhal. Elle peut être vraie, s'il veut dire que Léonard

d'emprunts, de souvenirs, et d'originalité, est propre à ce passage.

Chapitre LXII. — Ce chapitre, où Stendhal abandonne Amoretti pour un autre maître, soulève quelques problèmes curieux, et sera étudié à part (Voir § 3 : *Venturi et Stendhal*).

Chapitre LXIII. — Les trois premiers paragraphes (sauf les appréciations sur le Concordat) sont d'Amoretti (108-109), ainsi que la citation de Lomazzo en note. De même les deux dernières lignes du paragraphe quatre, et le cinquième paragraphe (110-111), sauf cette réflexion, plus romanesque que véridique : « Léonard, loin du soleil d'Italie, ne voulut plus travailler aux choses qui veulent de l'enthousiasme. » Les 4 dernières lignes de la page 175 encore d'Amoretti (111).

Dans le dernier alinéa du chapitre, Stendhal résume en 8 lignes les 6 pages d'Amoretti (113-118) où est cité le testament complet de Léonard.

Chapitre LXIV. — Tout le chapitre est copié d'Amoretti (119-121).

Chapitre LXV. — Les 3 dernières lignes du premier paragraphe sont prises à Lanzi. Le reste est appréciations propres à Stendhal, sauf une ligne et demie, en haut de la page 178, tirée d'Amoretti (137, 123-4).

s'est intéressé profondément à la science des expressions ; elle me paraît fausse, s'il prétend que Léonard n'a jamais pratiqué l'anatomie que pour cela.

Le dernier chapitre, où Léonard est fort oublié, ne doit rien à Amoretti.

***

C'est ainsi que Stendhal sut réduire de plus des trois quarts le livre d'Amoretti.

A vrai dire, si l'on essayait une mesure plus exacte des emprunts que lui fait Stendhal, on arriverait à cette conclusion : moins du quart de *la Vie de Léonard de Vinci*, dans l'*Histoire de la Peinture*, est une copie directe d'Amoretti. Les trois autres quarts ne se composent que de digressions, explications, commentaires, et des chapitres qui concernent la *Cène* [1], chapitres que Stendhal tira d'ailleurs.

Il reste que Stendhal a pris à l'ouvrage d'Amoretti la matière de son livre III, qu'il en a généralement suivi l'ordre, mieux encore, la proportion. Il est en effet digne de remarque que l'étude des tableaux (la *Cène* toujours exceptée) tient généralement peu de place dans cette histoire de Léonard de Vinci. C'est qu'Amoretti lui-même en parlait peu, c'est que Lanzi restait sur eux bien sobre.

Si bien que, grâce à Amoretti, c'est surtout une *vie* de Léonard qu'a écrite lui aussi Stendhal. Nous

1. Sans parler du chap. LXII, tiré de Venturi.

n'y perdons rien. Stendhal, plus psychologue que critique d'art, sait mieux comprendre l'âme du Vinci qu'il n'eût été capable d'analyser la *Joconde* [1]. N'importe, c'est chose singulière qu'il soit si peu question de peinture dans la vie de ce peintre.

Il est une œuvre peinte cependant à laquelle Stendhal s'arrête et s'attarde, qu'il analyse à loisir, qu'il a minutieusement étudiée et finement comprise. Mais cette attitude si nouvelle ne doit pas nous surprendre. Pour aller voir le *Cenacolo* Stendhal a changé de guide ; il a laissé Amoretti et pris Bossi.

§ 2. — *Giuseppe Bossi.*

Parmi les quatre ouvrages [2] qui furent comme le premier fonds de la bibliothèque et de la science artistiques de Stendhal, se trouvait le livre sur la *Cène* de Giuseppe Bossi [3]. L'œuvre était toute nouvelle ; on n'avait rien de mieux en 1811. Son li-

1. Ce tableau tient beaucoup moins de place dans son livre que le testament de Léonard, par exemple.

2. Cf. page 78.

3. Gius. Bossi était né en 1777, dans le Milanais, à Busto-Arsizio. Elève d'Appiani, ami de Canova, il fut, au temps du royaume d'Italie, le grand peintre de Milan. Il occupa la place vide laissée par Appiani, et que devait prendre Hayez après lui, — sans valoir, et de beaucoup, ces deux peintres de mérite. C'était un artiste homme du

braire dut la lui recommander vivement, et Stendhal l'acheta, en cette fin d'octobre, pour le prix de 24 francs.

Cette acquisition lui fut profitable.

Pourtant Stendhal s'est montré peu reconnais-

monde et homme d'esprit, lauréat de tous les concours, courtisan de tous les puissants, conquérant de toutes les jolies femmes et de toutes les bonnes places. En 1801, quand on ouvrit un concours pour un tableau allégorique, qui devait représenter la Liberté italienne, il obtint le premier prix. Il fut membre de la Consulta de Lyon, et reçut les faveurs de Bonaparte. Bien en Cour, protégé par Eugène de Beauharnais, il fut décoré de la Couronne de fer, président des Académies de Milan, Venise, Bologne. Il enseigna la peinture, embellit et enrichit le musée de Brera. Il mourut prématurément à Milan, le 15 décembre 1815, juste à temps pour que Stendhal pût user librement de son livre. Les uns comparèrent sa mort à celle qu'avait eue Raphaël, si l'on en croit Vasari. D'autres y virent le résultat de son dévouement à l'art, des longs séjours dans la salle humide du *Cenacolo*.

Peintre médiocre, il parla savamment et excellemment de la peinture. Chargé par le prince Eugène de copier la *Cène*, il fit, sur l'œuvre même, et les peintures ou gravures qui la reproduisent, de longues et patientes recherches. Elles aboutirent à un dessin, à un tableau, et à un livre. Le tableau fut copié en mosaïque par Rafaelli, et la mosaïque transportée à Vienne. (C'est ce travail dont parle Stendhal, chap. LIII.) Le livre vaut mieux. Il plut tellement à Gœthe, dit-on, qu'il voulut en faire un extrait. Il plut aussi à Stendhal.

Il avait paru à Milan, en 1810, sous ce titre :

« Del Cenacolo di Lionardo da Vinci libri IV » (in-folio avec sept planches).

sant. Il se garde bien de citer le livre de Bossi parmi tous ceux qu'il conseille à son lecteur, à la fin de *la Peinture*. Son nom apparaît une fois, tapi dans une courte note de la page 139, et c'est une mention toute méprisante: « On trouvera facilement dans les autres histoires de la peinture des descriptions plus exactes, où sont notées fidèlement la couleur du manteau et celle de la tunique de chacun des disciples » ; et en note : « *Del Cenacolo*, etc., par Joseph Bossi, 1812 [1]. » Et en effet Bossi insiste longuement sur ces détails. Pourtant Stendhal savait mieux que personne qu'on ne trouvait pas seulement chez Bossi la couleur des étoffes ; mais, quand il lui empruntait des idées ou des faits essentiels, il ne le citait plus en note.

Lui en aurait-il voulu des services que Bossi, sans le savoir, lui avait rendus ? Un plagiaire ne pardonne guère à celui qu'il a pillé.

Il parle de lui, une autre fois, dans l'*Histoire de la Peinture* [2], et c'est pour critiquer âprement sa

Bossi publia en outre divers opuscules sur la peinture et Léonard de Vinci. Carlo Verri écrivit, en 1812, des « Osservazioni » sur le livre du *Cenacolo*.

1. Date inexacte ; Beyle, qui avait acheté le livre en 1811, n'aurait pas dû s'y tromper.

2. 151-153. Tout ce chapitre avait d'ailleurs été écrit en 1811 ; c'était une page du journal de Beyle (voir *Jour. d'Italie*, 6 nov. 1811, 297-298). Beyle fut heureux de la retrouver, et de l'insérer dans son *Histoire de la Peinture*, immédiatement après les chapitres volés à Bossi.

copie du *Cenacolo* : « ... c'est un gros ouvrage sans génie... le coloris est l'opposé de celui du Vinci... un coloris de brique [1], illuminé de partout, mou, trop fondu, sans caractère... Quant à l'expression, tous les personnages ont un fond de niaiserie... Judas ressemble à Henri IV... Judas est un homme bon et réfléchi qui a le malheur d'avoir des cheveux rouges... » Et il ajoutait : « Un livre fait à l'appui d'un tableau lui ôte la grâce qu'il faut pour toucher. »

Cette critique était sincère, je n'en doute pas [2] ; elle était méritée. Ce qu'on voit encore de Bossi dans les musées de Milan est d'une médiocrité sans compensation [3]. Il est difficile d'avoir moins de génie. Mais enfin Beyle s'était ôté le droit de le remarquer. Il ne parle, il est vrai, que du peintre [4] : n'est-ce pas une manière adroite et perfide de discréditer, sans en avoir l'air, l'écrivain ?

1. C'est celui que Bossi avait spécialement adopté dans toutes ses œuvres.

2. Puisque Beyle l'avait écrite quand il n'avait encore aucune raison pour être partial.

3. Par exemple ses *Funérailles de Thémistocle*, datées de 1806. Un coloris froid, faux, dur et sec, dispose mal les spectateurs à admirer le plus conventionnel des dessins. C'est la fade imitation des formes antiques, le style empire dans ce qu'il a de plus pompeux et de plus vide. Des personnages aux attitudes forcées et tout académiques, dans un paysage à fleur de toile, sont remarquables surtout par l'insigne niaiserie de leur expression.

Quant à la perspective aérienne, Bossi l'ignore.

4. Autre critique du peintre, p. 151.

Il ajoute bien, comme par acquit de conscience : « M. Bossi fut un homme d'esprit, très adroit, très considéré, qui fit honorer les arts. Lui, Prina, Melzi, Teulié, et quelques autres contribuèrent à élever son pays [1]. » Sans doute, sans doute... Mais, sur le livre, Beyle est vraiment d'une discrétion que, je crois, l'on entend assez.

Cependant, en une autre partie de l'*Histoire de la Peinture*, où l'allusion au livre était moins dangereuse, dans une note de la *Vie de Michel-Ange* (323), Stendhal parle de l'ouvrage sur le *Cenacolo*. C'est naturellement pour en dire du mal : « Guarna a imprimé à Milan, en 1517, un dialogue... plein de feu et fort amusant... Une partie de ce dialogue, très bien traduit, forme les seules pages amusantes du gros livre de Bossi sur Léonard de Vinci... La prose italienne d'aujourd'hui vaut la musique française. »

Enfin Beyle a souvent nommé Bossi, dans ses autres ouvrages [2]. Il écrivait dans *Rome, Naples et Florence* (95) :

« L'on m'a donné ce matin un charmant sonnet de Carline Porta sur la mort du peintre Joseph Bossi, fat célèbre [3], qui passe ici pour un grand homme.

1. *H. de la P.*, 152. Cf. p. 200, note.

2. Par exemple, *Jour. d'It.*, 148, 175, 195.

3. Appréciation juste, d'ailleurs. Rovani, dans son roman historique de *Cento Anni* (II, p. 199 et 200), fait de lui un portrait curieux : « Era caro alle dame... » « Il était chéri des femmes ; tellement que les maris grinçaient des dents sourdement à son apparition, comme

L'è mort el pittor Boss. Jesus per lu. »

Peut-être que si Bossi ne fût pas mort, comme était mort Lanzi, comme était mort Amoretti, avant 1817, Stendhal eût pris avec sa personne, sa peinture, et surtout son livre, des libertés moins grandes.

des chiens qui soupçonnent un ennemi. Mais il était beau, d'une beauté antique... Il portait les cheveux à la Brutus, épais, longs, frisés, d'un fauve assombri, tombant en boucles pittoresques sur son front, jusqu'à toucher les sourcils, qu'il avait bien fournis et pliés en un arc aussi élégant que si Phidias y eût mis la main... La négligence même qu'il mettait à sa toilette... faisait ressortir une beauté aussi rare, — négligence portée à un tel point, que beaucoup soupçonnaient qu'elle coûtait maintes peines à celui qui affectait de n'y pas penser... » Et voilà pour le « fat ». Voici maintenant pour le « grand homme » :

« ...Depuis Léonard, bien qu'à un degré moins éminent, il fut le premier, parmi les Italiens illustres, qui ait présenté en lui seul les caractères de cinq ou six hommes. Peintre, poète, écrivain, orateur, musicien. Comme peintre il nous a donné le dessin du Parnasse ; comme écrivain ses études de haute critique à propos de Léonard ; comme orateur ses discours académiques ; comme poète, particulièrement poète dialectal, il fut l'émule de Porta, et un émule tel que Porta lui-même en fut jaloux ; en fait de musique, il en savait assez pour accompagner sur le piano de variations gracieuses ces poésies que, dans un cercle d'amis et par pur passe-temps, il improvisait et déclamait... »

Ceux qui s'intéressent à la personne et aux bonnes fortunes de Bossi auront profit à lire encore dans Rovani ce

***

Dans *la Vie de Léonard*, la partie la plus complète, la plus circonstanciée, la plus pathétique est celle qui a trait au *Cenacolo*. Matériellement, sur les cinquante pages que forme cette *Vie*, l'étude de la *Cène* en prend une vingtaine. C'est peut-être ce qu'on lira le plus volontiers dans tout le livre. Elle a paru assez sérieuse pour que les meilleurs historiens français du Vinci allassent demander à Stendhal les renseignements techniques dont ils avaient besoin.

Or Stendhal n'aurait jamais pu écrire ces pages sans le livre de Bossi. C'est Bossi qui lui a fourni la presque totalité des faits précis qu'il nous transmet, qui lui a révélé l'histoire de la peinture, le détail de ses malheurs, des réfections et des destructions qu'elle a subies, c'est Bossi qui lui a appris quelles étaient les copies de la *Cène* et leur valeur, Bossi enfin qui lui a indiqué une méthode pour interpréter l'œuvre elle-même. Stendhal a fait du livre de Bossi le meilleur usage. Il en a tiré, avec intelligence, un des morceaux les plus heureux de toute son *Histoire*. Mais enfin il faut rendre à Bossi ce qui lui appartient. Ce ne sera point seulement une œuvre de justice,

fragment de journal où Bossi note, avec une fatuité naïve, les baisers donnés, les rendez-vous pris, les amours achevés ou espérés.

mais peut-être une œuvre utile. Stendhal, comme historien de la *Cène*, a acquis quelque autorité. On le cite, et c'est une imprudence.

N'est-il point regrettable de voir un érudit aussi sérieux que Müntz alléguer, dans la même phrase, Bossi et Stendhal, au risque de faire croire que, s'il avait lu Stendhal, il ne connaissait peut-être que de nom l'ouvrage de Bossi ? Ne se fût-il point aperçu, sans cela, que Stendhal n'était que Bossi mis en français et abrégé ?

« Sur ces restaurations, écrit Müntz, voyez l'ouvrage de Bossi... et l'*Histoire de la Peinture en Italie* de Stendhal, éd. de 1868, p. 150-151. » Or les pages indiquées ne sont qu'un centon de Bossi.

Pour la liste des copies de la *Cène*, Müntz [1] renvoie à Bossi, à l'abbé Guillon, et à Stendhal, comme si l'autorité de Stendhal s'ajoutait à celle des autres, comme s'il avait rien découvert, ou rien vérifié. Mais Stendhal a reproduit exactement la liste donnée par Bossi, et il ne doit pas plus être cité qu'un écolier qui copie une page de son manuel.

« On sait les malheurs de ce tableau... Stendhal les a contés », dit lui aussi M. Séailles [2]. Et c'est à Stendhal qu'il s'adresse pour les conter à son tour. Il le cite donc : « L'impie, dit Stendhal, eut l'audace de râcler avec *un fer à cheminée* le peu de croûtes vénérables qui restaient depuis Léonard. » Or c'était là justement un détail qu'il ne fallait pas

1. *Léonard de Vinci*, p. 508.
2. *Léonard de Vinci*, p. 74.

emprunter à Stendhal, car Stendhal l'a inventé. Bossi, qu'il copiait, avait parlé seulement d'un instrument en fer, parfaitement adapté à cet usage. Stendhal voulut corser l'histoire, dramatiser le sacrilège de cet « impie » et de ce barbare. Et il ajouta l'horrifiant détail du fer à cheminée. M. Séailles n'a-t-il pas trop pieusement recueilli cette amusante fantaisie d'un romancier ?

Ainsi, pour M. Séailles comme pour Müntz, Stendhal a pris la place de Bossi, l'écho a été seul écouté, et c'est un écho peu fidèle. Bossi eût été un guide plus sûr [1].

Pour éviter désormais aux critiques d'art de citer, à propos de la *Cène*, tel passage malheureux du livre de Stendhal, il est opportun de bien préciser les emprunts qu'il a faits à Bossi.

Ces emprunts commencent à se montrer à la page 139 de l'*Histoire de la Peinture* ; ils s'arrêtent

1. Que M. Séailles ait négligé Bossi, et l'ait ignoré, à cause de Stendhal, je crois pouvoir l'inférer de ce qui précède. Ne serait-ce pas aussi pour avoir lu Stendhal qu'il admet, avec lui, que si la *Cène* a été si mal conservée, c'est qu'elle fut peinte à l'huile ? Telle est, il est vrai, encore aujourd'hui, l'opinion admise (voir le *Cicerone* de Burckhardt). Mais M. Séailles cite, à l'appui de son opinion, l'argument même de Stendhal : la fraîcheur de la fresque voisine de Montorfano. Or Bossi assure que la peinture de Léonard doit sa destruction à de toutes autres causes. Ses arguments ont, sur ceux de Stendhal, l'avantage de la compétence, et méritent au moins d'être discutés. (Cf. plus bas, p. 236-237.)

à la page 164. Le livre de Bossi, étude particulière du *Cenacolo*, ne pouvait guère donner davantage à Stendhal. Sur ces 26 pages, on peut en compter 9 environ qui appartiennent en propre au critique italien. Si l'on remarque que, sauf quelques lignes [1], ces 9 pages d'emprunts sont comprises dans les 17 pages qui vont de 139 à 155, il apparaîtra que Bossi a fourni à Stendhal plus de la moitié de son texte. Ajoutons que c'en est la partie la plus substantielle et la plus nécessaire. L'étude du détail même de ces emprunts va nous le prouver.

***

Chapitre XLV. — *Léonard au Couvent des Grâces.*

On connaît cette page délicate :

« Il s'agissait de représenter ce moment si tendre où Jésus, à ne le considérer que comme un jeune philosophe entouré de ses disciples la veille de sa mort, leur dit avec attendrissement : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous doit me trahir »...

Elle peut se lire en face de la *Cène* du Vinci. Il semble que Stendhal ait su découvrir le ton avec lequel il fallait parler d'une pareille œuvre : une ingénieuse tendresse, la méditation d'un psychologue et d'un poète, n'est-ce point l'état d'esprit qui convenait devant cette œuvre qui n'est plus

1. Pages 162 et 164.

aujourd'hui, si elle a jamais été autre chose, qu'une pensée toute pénétrée d'émotion.

On ne saurait donc, cette fois, reprocher à Stendhal d'être plutôt un romancier qu'un critique d'art, de trop rechercher l'expression et pas assez les mérites pittoresques de l'œuvre, de parler peinture et de rester un moraliste. Pour la *Cène* de Léonard du moins, pour cette œuvre si longuement réfléchie, si profondément intellectuelle, la méthode qu'emploie Stendhal semble la seule possible. On serait tenté de le féliciter pour l'avoir trouvée ; et la subtilité même qu'il y met n'est-elle point finement adaptée au plus subtil des peintres ?

Or cette méthode si stendhalienne n'a point du tout été inventée par Stendhal. La première idée, le dessin général de toute cette interprétation, Stendhal les a trouvés chez Bossi. C'est Bossi, avant Stendhal, qui a senti que pour cette œuvre de psychologie il fallait un commentaire de psychologue ; c'est Bossi, plus encore que Stendhal, qui a longuement médité sur le sens du moindre geste, sur les intentions du moindre coup de pinceau. Sans doute Stendhal a rencontré, dans cette façon de comprendre la peinture, une manière à son goût. Mais Bossi lui fournissait le modèle le plus complet d'une interprétation morale, et la mine la plus abondante d'observations.

D'ailleurs, je l'ai dit, cette méthode s'imposait ; Bossi n'en eut pas plus le mérite que Stendhal. Il cite quantité de textes relatifs à la

Cène [1] : tous ces peintres, ou tous ces critiques d'art, dont il reproduit les descriptions, s'étaient ingéniés déjà à expliquer les gestes et les physionomies, à commenter le tableau comme un livre [2]. Tous avaient obéi à la même nécessité.

Si la méthode n'est pas de Stendhal, a-t-il du moins innové en l'appliquant ?

Il y a d'abord cette différence, que Stendhal abrège beaucoup. Sur chacun des treize personnages de la *Cène*, Bossi écrit environ deux pages in-quarto : il est érudit et complet, cite chaque fois l'Écriture, et les commentaires antérieurs. Il discute et compare longuement. Le tout est fort bien fait, judicieux, savant, et illisible. Stendhal, on le sait, a achevé en trois pages toute la description du *Cenacolo* ; il l'a faite vivante et rapide ; on peut dire qu'il y a mis l'essentiel. Sa description a

1. A ce point de vue, son livre est d'une extrême richesse, et fort précieux. Stendhal en profita.

2. C'est ce qu'avait fait, entre autres, le cardinal Frédéric Borromée, que Stendhal cite dans la note de la page 153, en remarquant qu'il « était connaisseur et homme d'esprit, ainsi qu'en fait foi sa description du *Cénacle* ». Mais Stendhal n'ajoute pas que c'est dans le livre de Bossi qu'il a trouvé cette description. Elle a pu même, avec celle de Bossi, lui montrer la voie. Comme celle de Stendhal, cette description est toute psychologique. Le cardinal insiste même davantage sur le caractère et les détails de chaque physionomie. L'imagination entraîne souvent le commentateur, et Stendhal met plus de discrétion dans ses hypothèses.

l'unité et la concentration forte de l'œuvre même. Tandis que celle de Bossi noie sous les détails l'impression d'ensemble, la sienne la rend plus claire et plus intense. — Donner une forme si nouvelle même à des éléments empruntés, produire par là une impression toute différente, c'est bien, malgré tout, faire œuvre personnelle.

Stendhal s'est-il contenté de transformer par un arrangement meilleur l'écrivain filandreux et pesant qu'est Bossi ?

Depuis longtemps les critiques étaient généralement d'accord sur la signification essentielle du *Cenacolo.* Stendhal a trouvé dans Bossi l'indication du moment exact que Léonard a voulu peindre, des paroles que Jésus prononce. Il les a ingénieusement commentées. Mais, sur ce point, il n'a rien eu à inventer.

Il était plus libre dans l'interprétation des gestes et des physionomies de chaque personnage. Disons tout de suite qu'il a usé de cette liberté. S'il n'a pas découvert le premier la pensée du drame divin, il a, sur plus d'un point, une façon à lui d'en comprendre les acteurs. Bien des réflexions de détail lui appartiennent. Bossi lui est toujours présent, mais il sait se dégager de temps à autre. Il a eu devant cette grande œuvre une impression certainement sincère et personnelle.

Il débute par une réflexion pénétrante : ... « ce moment si tendre où Jésus, *à ne le considérer que comme un jeune philosophe* entouré de ses disciples

la veille de sa mort... », — et n'oublie plus, dans la suite de sa description, d'insister sur ce caractère tout humain, et par conséquent plus universellement vrai, de la scène [1].

C'est la pensée maîtresse de toute son analyse ; mais cette pensée était déjà dans Bossi (page 78) : « ... Il composa son œuvre de telle sorte que, même si l'on fait abstraction de la divinité du personnage principal, il reste encore au sujet assez d'intérêt général, pour que l'art puisse n'y rien sacrifier aux opinions particulières ou aux cérémonies religieuses, qui ne sont pas éternelles et générales comme les sentiments humains [2]. »

Sans doute la phrase est pesante, l'idée se dégage à grand'peine. Pourtant c'est là que Stendhal l'a prise, et, une fois saisie, il en a tiré parti, non pas en la développant à son tour, mais en s'inspirant d'elle pour peindre, hu-

1. Rien de mystique, en effet, rien même de proprement chrétien, dans cette œuvre d'un incroyant probable. C'est une humanité supérieure qu'a rêvée Léonard, plus belle et plus sereine seulement que le commun des hommes : son Jésus est plus homme que Dieu, et ses disciples ne sont agités que par les sentiments de tendresse, de douleur, d'indignation ou d'étonnement propres à des hommes.

2. ...« Ma compose in tal modo l'opera sua, che, astraendo anchè la divinità del protagonista, rimane ancora tanto d'importanza generale al soggetto che nulla vi sagrifica l'arte alle private opinioni o alle cerimonie religiose, non eterne e non generali come i sentimenti umani. »

mainement, les caractères et les sentiments des personnages.

Mais il est d'autres idées qui, jusqu'à nouvel ordre, paraissent la propriété de Stendhal. Telle celle-ci, d'une subtilité ingénieuse : « Il fallait une grande beauté dans les têtes des disciples, et une rare noblesse dans leurs mouvements, pour faire sentir que ce n'était pas une vile crainte de la mort qui affligeait Jésus. »

C'est à Stendhal aussi qu'il faut laisser le commentaire si délicatement sensible de l'attitude et de la physionomie de Jésus ; il nous fait comprendre ce geste las et découragé des mains, ces yeux baissés et comme honteux de la faute d'un autre, cet oubli de soi-même dans la tristesse d'une amitié trahie... « Son attendrissement est tel, qu'en disant aux disciples ces tristes paroles : *L'un de vous va me trahir*, il n'ose regarder aucun d'eux. »

Après avoir ainsi préparé l'âme de son lecteur, et l'avoir retenue un instant au milieu des émotions essentielles qui enveloppent toute l'œuvre, Stendhal commence à en analyser les détails. Il passe en revue tous les personnages.

Il n'avait pas à retrouver les noms des disciples : Bossi les lui donnait. Mais, pour interpréter l'attitude de chacun, Stendhal s'abandonne le plus souvent à lui-même.

Je n'ai pas à chercher si parfois il ne précise pas beaucoup trop le sens d'un geste, s'il ne fait pas trop parler la peinture. Ainsi on aura quelque

peine à voir tant de choses dans l'attitude de Judas : « Judas, à demi tourné en arrière, cherche à voir saint Pierre [1] et à découvrir de qui il parle avec tant de feu, et cependant *il assure sa physionomie, et se prépare à nier ferme* tous les soupçons. » Stendhal s'est souvenu sans doute de l'interprétation donnée par le cardinal Borromée : Judas tendrait l'oreille aux paroles de Pierre. Il n'a fait que continuer la même hypothèse.

Et cet exemple nous indique suffisamment par quelle différence essentielle la description de Stendhal va se distinguer de celle de Bossi. Stendhal, en décrivant la *Cène*, substitue les procédés du roman à ceux de la peinture. Celle-ci ne peut montrer que les gestes d'une minute, mais elle les montre avec toute l'intensité du réel. Pour l'égaler, l'écriture peindra les sentiments et les volontés, car elle dispose du temps. Stendhal, plus ou moins consciemment [2], afin de traduire l'impression dramatique si vive que lui donnait le tableau, s'est servi des moyens de l'écrivain. Il a transposé.

C'est par là que la description de Stendhal apparaît originale. Le plus souvent Bossi interprétait tout autrement les gestes des personnages, par une sorte de timidité ou de scrupule que n'a point Stendhal. Les explications de Bossi ne sont peut-

1. En réalité il semble plutôt regarder Jésus, regard dont il serait facile de faire le commentaire.

2. Tel Homère dans la description du bouclier d'Achille.

être pas plus vraies, elles sont beaucoup moins dramatiques.

Par exemple, Bossi constate seulement que Pierre tend le bras vers Jésus : glose prudente, mais qui ne donne pas à Pierre un rôle bien caractérisé. Stendhal suppose qu'il « explique vivement » à saint Jean « les soupçons qu'il a conçus sur un des apôtres assis à la droite du spectateur [1]. »

Personnelle aussi, et, semble-t-il, pleine de justesse, l'explication de la partie droite de la *Cène*. On ne peut qu'approuver Stendhal s'il a interprété autrement que Bossi le geste de saint Thomas qui, tourné vers Jésus, élève un doigt et regarde fixement son maître. Bossi suppose que c'est là un geste de menace, et Müntz adopte, après lui, cette

1. Stendhal précise avec la même audace le rôle des apôtres de gauche : « Saint Jacques le Mineur passant le bras gauche par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy... s'est levé pour mieux voir le traître. » Sans discuter chaque détail, on peut au moins remarquer que le regard de saint André a une direction très douteuse, impossible à préciser à cause des repeints successifs. Dans la copie de Solario son regard passe par-dessus Judas. Dans celle de Cesare Magnis, il semble se porter sur lui. Le plus sage est donc de ne point chercher une précision impossible. Le vrai défaut de l'interprétation de Stendhal n'est point d'être fausse ou invraisemblable, mais de trop affirmer.

explication singulière [1]. Avec plus de raison, je crois, Stendhal donne ce commentaire : « Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et, élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous ? »

Ayant achevé l'étude des apôtres, Stendhal ajoute : « Mais on sent que tous ceux qui entourent Jésus ne sont que des disciples, et, après la revue des personnages, l'œil revient bien vite à leur sublime maître. »

Il est regrettable que cette idée, si profondément juste [2], appartienne à Bossi, comme la suivante : « L'âme est ramenée à la contemplation d'un des grands malheurs de l'humanité, la trahison dans l'amitié. »

Mais faut-il laisser à Stendhal cette réflexion ingénieuse : « On sent qu'on a besoin d'air pour respirer ; aussi le peintre a-t-il représenté ouvertes la porte et les deux croisées qui sont au fond de l'appartement. L'œil aperçoit une campagne lointaine

1. C'était déjà celle que proposait Bianconi dans son *Guide* de Milan.

2. Bossi, ou Stendhal, auraient même pu remarquer combien le groupement des apôtres trois par trois, — disposition si critiquable à d'autres égards, — contribue à isoler le Christ : aucun disciple ne peut, plastiquement, se détacher de ses voisins. Jésus, seul au milieu, plus beau qu'eux tous, droit et calme parmi leurs agitations incertaines, est bien celui qui sait et celui qui souffre, le Maître et la victime. Les autres se serrent et se mêlent, lui reste isolé, dans la lumière.

et paisible, et cette vue soulage » ? Ou plutôt cette pensée ne serait-elle pas le développement de celle-ci, où Stendhal répète Bossi : « Le cœur a besoin de cette tranquillité silencieuse qui régnait autour du mont *Sion...* » ? Au moins Stendhal a-t-il le mérite d'y ajouter encore quelques réflexions, d'une poésie tendre : « La lumière du soir, dont les rayons mourants tombent sur le paysage, lui donne une teinte de tristesse.... C'est là la dernière soirée que l'ami des hommes passera sur la terre. Le lendemain, lorsque le soleil sera parvenu à son couchant, il aura cessé d'exister. »

Et il termine par une allusion aussi dédaigneuse qu'injuste au livre de Bossi, auquel pourtant il vient d'emprunter quelques idées fines, et plus relevées que « la couleur du manteau et celle de la tunique de chacun des disciples ».

Il m'a fallu, pour ce chapitre, changer de méthode, parce que Stendhal en a changé. Ce ne sont plus du tout les francs plagiats auxquels il nous a habitués, ce simple travail de mosaïque, où, par morceaux, sont collés les uns aux autres les passages pillés. L'imitation ici s'est faite subtile, et, disons-le, à peu près légitime. Stendhal prend à Bossi seulement ce qu'il croit juste, et fait œuvre personnelle. Tantôt c'est l'idée qu'il emprunte, — mais sans le dire, — pour la développer à sa façon. Tantôt, au milieu d'une page qui paraît toute sienne, il glisse un détail, souvent le mot même de Bossi. Et parfois il se sépare franchement, corrige

et contredit. Pour étudier cette imitation capricieuse et savante, il fallait donc la suivre de près, et dans toutes ses sinuosités : ainsi seulement pouvait-on distinguer ce qui est copie servile, imitation libre, et pure originalité, sans parler des nuances intermédiaires. Après ce minutieux examen, nous pouvons conclure que, si Stendhal eut besoin de Bossi pour faire la description de la *Cène*, il l'a bien décrite telle qu'il l'a vue et telle qu'il l'a sentie, lorsqu'en face du grand mur peint il s'est laissé toucher par l'œuvre du maître.

Rien de semblable dans les chapitres suivants : leur importance est beaucoup moindre, les passages originaux et les copies sont nettement distincts.

Chapitre XLVI. — Bossi n'a rien donné à Stendhal pour ce chapitre.

Chapitre XLVII. — « Sous une ancienne copie de la *Cène* qui est à Ponte Capriasco, *j'ai trouvé* une inscription latine qui indique le nom des apôtres... » Sans doute Stendhal a pu aller jusqu'à Ponte Capriasco (au nord de Lugano), et y voir l'ancienne copie de la *Cène* qui s'y trouve encore [1]. Mais il est beaucoup plus vraisemblable qu'il s'est contenté de lire Bossi, et de s'attribuer ensuite cette petite découverte. « Le caractère de cette copie de Ponte

1. La photographie en est exposée aujourd'hui à côté de la *Cène* de Léonard. C'est une copie fort grossière, comme presque toutes celles qu'on fit de la *Cène* ; les expressions des têtes y sont particulièrement insuffisantes.

Capriasco est la *facilité,* » ajoute-t-il, et le mot même est dans Bossi. De Bossi, les noms des apôtres indiqués dans l'inscription, comme les remarques sur leur exactitude, comme la légende relative au mystérieux auteur de la fresque. Bossi avait cité la lettre d'un curé de Ponte-Capriasco, qui racontait cette légende. Stendhal, comme s'il l'avait lui-même recueillie, dit seulement : « Une ancienne tradition du village rapporte... »

Il ne fait que résumer Bossi, quand il conclut : « Malgré la tradition..., les connaisseurs sont d'avis que cette Cène est de Pierre Luini... »

Chapitre XLVIII. — Rien de Bossi [1].

Chapitre XLIX. — Quelques réflexions générales ; puis Stendhal ajoute : « Je devrais faire précéder d'un *peut-être* ou d'un *on dit* tous les détails un peu précis que j'ai recueillis dans des centaines de bouquins sur les choses anciennes de la peinture. » Stendhal se vante ; c'est Bossi qui avait consulté, peut-être, quelques « centaines de bouquins » ; mais lui-même en emprunte les titres et les citations à l'unique Bossi.

C'est à Bossi qu'il prend [2] la très longue citation de J.-B. Geraldi. Seulement, en traduisant ce texte, il le modifie et l'arrange à sa façon. Il a donné un tour plus vif aux réclamations du prieur contre Léonard, et aux réponses plaisantes de ce-

1. Ce chapitre, comme je l'ai dit plus haut, est un centon d'Amoretti.

2. Pour la citation de Fra Pacioli, voir plus haut, p. 207.

lui-ci à Ludovic [1] ; il a abrégé toute l'histoire, qui n'en tient pas moins deux pages du chapitre.

Tout le reste de la page 145, sauf une digression sur Appiani, est copié d'Amoretti.

La page suivante est empruntée : Bossi a appris à Beyle que Léonard peignit le *Cenacolo* à l'huile, que cette « méthode... permet de douter », et qu'il « semblait trembler quand il prenait les pinceaux. » Mais Beyle se sépare de lui pour affirmer, avec Lanzi, et suivant la tradition, que ce choix de la peinture à l'huile « doit laisser des regrets éternels. » Bossi qui, seul peut-être, a longuement, de près, et en technicien, étudié le mur couvert par l'œuvre de Léonard, les procédés de l'artiste, les repeints successifs, n'adopte pas cette théorie. Et son opinion paraît ici avoir plus de poids que celle de Lanzi, et que l'affirmation des guides [2].

1. Le même récit, sous une forme moins preste et moins dramatique, a été donné aussi par Vasari. Mais Stendhal semble plutôt l'avoir emprunté au texte copieux cité par Bossi.

2. Comme Lanzi, le *Cicerone* reproduit l'opinion traditionnelle : la destruction de l'œuvre tiendrait uniquement « à ce que Léonard a peint à l'huile sur le mur ». Hypothèse fragile, si l'on voit d'autres peintures à l'huile, faites sur un mur, contemporaines de la *Cène*, et parfaitement conservées : telles les deux figures célèbres de la salle de Constantin au Vatican, au moins en aussi bon état que les fresques voisines.

Pour être négligée, l'opinion de Bossi ne semble pourtant pas négligeable. Ce n'est pas, d'après lui, le choix de

Mais c'est à Bossi qu'il emprunte tous les détails précis sur l'huile employée, sur « *la seule partie qui n'ait pas été repeinte*, une *portion du ciel* qui *resplendit* [1] encore au fond du tableau... », sur la nature de la muraille, et la mauvaise situation du couvent.

Chapitre L. — Toute la première page est une traduction, très libre, du récit de Bandello. Stendhal n'a pas eu à l'aller chercher dans le conteur : tout le texte était cité par Bossi.

Ne croyons pas qu'il ait eu besoin davantage du livre de Bandello pour écrire : « La nouvelle qui suit est une anecdote relative à Fra Filippo... » C'est Bossi qui le lui disait.

Après 4 lignes étrangères à Bossi (« Bugati.... »), toute la fin du chapitre lui est empruntée. Le jugement sur Lomazzo, la référence, la citation qui suit, auraient pu faire croire que Stendhal l'avait lu. Bossi l'en dispensa.

la peinture à l'huile pour peindre directement sur un mur, mais les procédés particuliers et nouveaux de Léonard qui auraient été funestes au *Cenacolo* comme ils le furent tout aussi bien à ses tableaux de chevalet. La nature et la position du mur auraient contribué encore à cette destruction, comme elles eussent contribué à celle d'une fresque.

L'affirmation de Stendhal, pour incompétente qu'elle soit, paraît avoir fait tort à la thèse soutenue par Bossi, et négligée aujourd'hui par les critiques d'art. (Cf. plus haut, p. 223, note.)

1. Les mots en italiques sont les expressions mêmes de Bossi.

Chapitre LI. — Après un premier paragraphe emprunté à Amoretti [1], Stendhal ne fait que suivre Bossi jusqu'à la fin du chapitre. Les noms, les dates, les faits [2], il a trouvé le tout déjà rassemblé par Bossi, sauf cette phrase, tirée d'Amoretti : « En 1624, il n'y avait presque plus rien à voir dans cette fresque, dit le chartreux Sanèse », — et l'exemple « de ce tableau de Pérugin qui est au bout du musée, » souvenir personnel à Stendhal, et, comme on le voit, un peu vague. Le dernier paragraphe est un résumé de Bossi, mal compris.

Chapitre LII. — Il est tout entier de Bossi, sauf l'allusion, plus pompeuse qu'il n'est coutume chez Stendhal, au « génie » et à « l'étoile de Napoléon ».

Pourtant Stendhal s'y est permis trois libertés, amusantes. Il a commencé par transformer en fer « à cheminée » l'instrument dont s'était servi le restaurateur Mazza pour gratter le tableau ; et ceci afin de noircir encore l'audace de « l'impie [3]. » Puis il a fait parler à sa façon « les gens de goût » qui, chez Bossi, se contentaient de murmurer contre « le barbouilleur et son protecteur » : « On devrait bien, disaient-ils, confier la conservation

1. Plutôt qu'à Vasari, copié d'ailleurs par Amoretti ; mais sûrement pas à Bossi, qui est ici moins complet que Stendhal.

2. On a vu en particulier (p. 208) comment il préfère, à l'égard du restaurateur Bellotti, la sévérité de Bossi à l'indulgence d'Amoretti.

3. Cf. plus haut, p. 222–223.

des grands monuments à quelques-uns des corps de l'État toujours si prudents, si lents à se déterminer, si amateurs des choses anciennes. » Enfin Stendhal prend un air entendu et discret pour dire : « Mais, peu après, un général, *dont je tairai le nom*, se moqua de cet ordre, fit abattre les portes, et fit du réfectoire une écurie... » Il a, pour tant de réserve, une raison excellente : c'est que Bossi, qui lui donnait tous les autres détails, ne lui disait pas le nom de ce général.

Très dépourvu de reconnaissance, Stendhal, pour finir son chapitre, s'en prend à Bossi lui-même :

« Pour le travail de l'artiste en mosaïque il fallait une copie. Le prince confia ce travail à M. Bossi. En voyant la copie de la Chartreuse de Pavie, et celle de Castellazo, on prend une haute idée du crédit que ce peintre avait à la cour du prince Eugène. »

Chapitre LIII. — D'abord une page, assez méchante, sur Bossi [1]. Immédiatement après, Stendhal se remet à le traduire.

Avec beaucoup d'audace, il raconte ses visites aux nombreuses copies de la *Cène* : « Suivant le conseil de Henri [2], avant d'aller frapper à la caserne delle Grazie, j'ai vu la copie de Castellazo à

1. Citée précédemment, p. 218.

2. Stendhal s'amuse : *Henri*, c'est lui-même, tout comme *Sir W. E.*, l'auteur prétendu de ce chapitre.

deux milles de Milan [1], la copie de la Chartreuse de Pavie, celle de Bianchi à l'Ambrosienne, le carton de Bossi, et enfin l'atelier de M. Rafaelli. La marche de l'esprit est de la netteté au sublime. » Bossi mentionnait déjà les deux copies de Castellazo et de la chartreuse de Pavie. Rien ne prouve cependant que Stendhal n'ait pas fait ces deux études à sa portée. Je croirais du moins qu'il a vu la fresque de Castellazo, sur laquelle il donne (p. 153) une impression qui semble personnelle, et en tout cas très différente du jugement de Bossi. Il profite même de l'occasion pour déclarer que les têtes de cette copie « sont extrêmement préférables à celles de Bossi... » Mais il se pourrait bien que, de toutes les copies anciennes, Stendhal n'ait vu que celle-ci.

Le reste de ses affirmations est de pure fantaisie. Il déclare en note qu'il a offert, inutilement, « 12.000 francs » de la copie de la Chartreuse de Pavie. Il veut faire croire qu'il n'a vu la *Cène* de Léonard qu'après se l'être rendue intelligible par l'étude de toutes ces copies. Nous savons trop que ce voyageur toujours pressé n'eut jamais de tels scrupules.

Dans une longue note de la page 153, il commence par cette déclaration : « J'ai vu dans mes voyages environ quarante copies de la *Cène* de Léonard. » Et il en énumère onze, « les principales ».

1. A un mille, disait Bossi.

D'ailleurs les onze, avec tous les détails qu'il ajoute, auteurs, dates, appréciations, se trouvent décrites dans Bossi [1].

Chapitre LIV. — *De la vérité historique.* — Même dans cette discussion littéraire, c'est au livre de Bossi que Stendhal emprunte l'idée. Tout le premier paragraphe n'en est qu'un résumé. Les deux suivants, où il est question des perruques de Racine et de Corneille, et de la géographie de Shakespeare, sont de Stendhal. Et dans le dernier, si la plus grande partie du développement lui appartient, c'est à Bossi qu'il emprunte l'exemple du tableau de Poussin [2], qui en est le thème ; il a vu chez Bossi « que les personnages paraissent sous des raccourcis extrêmement difficiles ».

A partir de ce moment, Stendhal abandonne Bossi. L'histoire du *Cenacolo* est finie ; il n'a plus rien à lui demander.

Une fois, seulement, perdu au milieu d'un cha-

1. Sans doute il a pu voir la copie de l'Ambrosienne ; mais Bossi lui apprend tout ce qu'il en dit. De même pour la copie, si curieuse, de Luini à Lugano. — D'ailleurs, en traduisant, Stendhal se trompe : Bossi indiquait une copie à « San Pietro in Gessate, à Milan », avec la date de 1675 : Stendhal met 1665 ; Bossi ne parlait que de la tête de Judas : Stendhal, qui avait peut-être, sur son brouillon, écrit en abrégé *J.*, se méprit ensuite et fit imprimer que « la tête de *Jésus* conserve beaucoup d'expression ».

2. Il cite pourtant, mais sans doute après coup, le numéro du tableau : « Musée de Paris, n° 57. »

Nous savons qu'il possédait un catalogue du Louvre.

pitre où Lanzi et Amoretti se partagent la besogne, je trouve [1] ce passage traduit presque textuellement de Bossi [2].

« Sa *vie philosophique* et sa manière de *méditer ses ouvrages* ne convenaient plus à une *cour bruyante*. D'ailleurs, *après la furie de Jules II*, on était *accoutumé, en fait d'arts* à Rome, à voir terminer rapidement les *plus grandes entreprises*. Ce défaut, inhérent à un trône toujours rempli par des vieillards, était fortifié par l'habitude d'avoir des *gens résolus*, des *Bramante*, des *Michel-Ange*, des *Raphaël*. »

C'est le dernier service que Stendhal ait demandé à Bossi [3].

***

Je ne saurais pourtant quitter Bossi sans faire un rapprochement qui lui est bien dû.

S'il est une idée dont on laisse couramment l'honneur à Stendhal, c'est la théorie des milieux. Chacun sait que Taine la lui doit, et chacun croit savoir que Stendhal l'avait inventée [4]. On en con-

1. P. 164.

2. Les mots soulignés sont les expressions mêmes de l'auteur italien.

3. Indiquons cependant que la note de la page 323, dans la *Vie de Michel-Ange*, est un souvenir de Bossi.

4. N'est-ce point Taine qui le déclare, dans son *Introduction* à *l'Histoire de la Littérature anglaise* ; « Le premier

clut qu'il fut, en quelque façon, le grand initiateur de la critique moderne. Ceux mêmes qui apprécient peu Stendhal ne lui contestent guère l'honneur de la découverte. « Beyle, *un des premiers*, dit M. Chuquet, encadre l'histoire des peintres dans celle de leur temps... », et il rappelle « *cette théorie du milieu qu'il avait trouvée...* » (*Stendhal-Beyle*, 256-257). Et M. Faguet, dans la très spirituelle étude [1] où il s'est fait comme un jeu d'enlever à Beyle à peu près toutes les supériorités que lui reconnaissent ses admirateurs, ne soutient pas que Beyle n'en a point inventé l'idée, mais seulement qu'il n'eut aucun mérite à cette trouvaille, puisqu'il ne sut pas lui-même ce qu'elle valait, et n'en tira nul parti [2].

On s'accorde donc pour louer Stendhal d'avoir

[Stendhal] marquait les causes fondamentales, j'entends les nationalités, les climats et les tempéraments » ?

1. On trouvera cette idée de M. Faguet, non seulement dans *Politiques et Moralistes*, mais dans la *Littérature française* de Petit de Julleville (VII, 651-652). « Enfin plus tard (*), un peu çà et là, et particulièrement dans son *Introduction à l'histoire de la peinture en Italie*, il a eu l'intuition, très vague et dont il n'a rien tiré, mais encore il a eu l'intuition de la *Théorie des milieux*, devenue si féconde aux mains de Taine... »

2. Je soutiendrais volontiers tout le contraire. Il est certain que Beyle n'a, en aucune façon, découvert la théorie ; mais on en trouve, en particulier dans la *Peinture*,

(*) M. Faguet vient de citer *Racine et Shakespeare*, et oublie que l'*Histoire de la Peinture* lui est antérieure de six ans.

cherché à expliquer, autrement que par un mystérieux hasard, la naissance des hommes de génie, et de les avoir montrés comme les fruits naturels et nécessaires non seulement du climat, mais encore des mœurs et de l'état politique.

Ne l'en admirons pas tant : Bossi connaît cette théorie aussi bien que Stendhal, et il l'applique avant lui.

Comme Stendhal, il a replacé Léonard dans son milieu, comme lui, il a essayé de caractériser ce moment vraiment unique, qui a vu apparaître tant d'artistes incomparables :

« Je le vois naître, écrit-il [1], en plein milieu du xve siècle, précisément dans le temps que les âmes et les génies italiens conservaient encore la véhémence des grandes passions propres à une barbarie qui n'était pas encore bien vieille, et avaient ac-

d'ingénieuses et d'excellentes applications. Quant à l'importance que Beyle y attribuait lui-même, on ne saurait l'exagérer.

1. ...« Il veggo nascere nel bel mezzo del secolo decimoquinto, per l'appunto allorchè gli animi e gl'ingegni italiani conservavano ancora la veemenza delle grandi passioni della non antica barbarie, e tutta la gentilezza e il fiore d'una civilità già matura : utilissima non rinnovabile combinazione di tempi, e sola vera epoca in cui quelle arti del bello che han d'uopo di molto sussidio meccanico, si portano alla perfezione.... la quantità degl'ingegni distinti in Italia [nel secolo decimo quinto] non è dovuta al cielo soltanto ed al suolo, ma anche agli ordini politici ed alle civili istituzioni... » (*Cenacolo,* 235.)

quis toute la grâce et la fleur d'une civilisation déjà mûre : combinaison des temps féconde et unique, et véritablement la seule époque dans laquelle ces arts du beau qui ont besoin de beaucoup de secours matériels, peuvent atteindre à la perfection.... la quantité des génies excellents dans l'Italie [du xve siècle] n'est pas due seulement au ciel et à la nature du sol, mais encore à l'état politique et aux institutions sociales... » Qu'est-ce à dire ? La nécessité des grandes passions pour faire un artiste, la survivance, aux époques où la tyrannie naissait, des énergies propres au Moyen âge, — l'influence surtout de la société et des gouvernements sur l'art et les artistes, — ne sont-ce point là des idées que nous sommes habitués à considérer comme proprement stendhaliennes ? Ce n'est pas à Stendhal pourtant que Giuseppe Bossi les avait demandées. Mais ne semblerait-il pas en revanche que Stendhal les emprunte à Bossi ? Relisons seulement ces quelques phrases de l'*Introduction* à l'*Histoire de la Peinture en Italie* : ... « Partout des passions ardentes dans toute leur sauvage fierté : voilà le xve siècle (p. 15).... C'est dans ce siècle de passions... que parurent tant de grands peintres (23-24)... L'époque brillante de la peinture fut préparée par un siècle de repos, de richesses et de passions (27)... Pourquoi la nature, si féconde pendant ce petit espace de 42 ans, depuis 1452 jusqu'en 1494, que naquirent ces grands hommes, a-t-elle été depuis d'une stérilité si cruelle ? (25-

26) ... etc., etc. » A quoi bon multiplier de telles citations ? Ne sait-on pas que Stendhal, qui commence son *Introduction* par une longue peinture de la barbarie au Moyen âge, la continue en cherchant, à l'époque critique du xve siècle, l'influence des institutions politiques et sociales sur un peuple que son histoire comme son climat avaient fait énergique et passionné ? Stendhal nous apparaîtrait donc comme un disciple de Bossi.

Ce serait vrai, si Bossi avait découvert ces idées. Mais il faudrait n'avoir jamais lu ce que lisaient Stendhal et Bossi pour le croire. De telles théories étaient courantes, étaient triviales au début du xixe siècle [1]. Au siècle précédent déjà, nombre d'écrivains, que l'on oublie trop aujourd'hui, les avaient exposées, et appliquées. Bien avant de connaître Bossi, Stendhal les avait trouvées ici et là [2]. Il les retrouva chez Bossi. On ne peut

1. Sans prétendre en aucune façon le prouver, car il y faudrait trop d'exemples, je me contenterai de citer cette phrase si pleine de Foscolo, qui veut, lui aussi, voir les critiques littéraires étudier d'abord l'histoire politique : « ...La natura crea gl'ingegni, il clima li nutre ; ma i governi, i principi e i tempi fanno i letterati... » (*Epist.*, let. 723, écrite en 1810).

2. Comme je ne me propose nullement d'étudier l'origine de toutes les idées qu'il m'arrivera de rencontrer à travers l'*Histoire de la Peinture* de Stendhal, je n'ai point à rechercher la filiation de sa théorie des milieux. On en découvrirait la source dans les lectures de sa jeunesse. Je traite ailleurs ce sujet.

affirmer qu'il avait besoin de lui pour les mettre en œuvre à son tour.

C'est la première fois, mais ce n'est pas la dernière, que nous apercevons la théorie du milieu chez un contemporain de Stendhal. Quand nous l'aurons rencontrée chez les écrivains les plus divers, Italiens, Allemands, Français, et considérée par tous déjà comme un truisme [1], il faudra bien nous convaincre que notre ignorance seule a pu attribuer à Stendhal des idées qui étaient déjà usées en 1800.

Revenons donc aux pages de Bossi que Stendhal a plus évidemment copiées.



Le plagiat de Bossi apparaît, dans l'ensemble, avec les mêmes caractères que ceux de Lanzi ou d'Amoretti. Il est aussi audacieux, aussi abondant, aussi complet. La méthode reste la même. Stendhal est parti du texte de Bossi ; c'est là qu'il a été prendre le fond de ses chapitres. Il a traduit d'abord, il a rapproché de vastes lambeaux. Puis, ces lambeaux, il les a cousus à sa façon, les réunissant par un mot, par un paragraphe, par une page même, ou un chapitre ; mais les coutures et les

1. Chez Lanzi lui-même on pourrait trouver quelques timides essais pour mêler l'histoire des mœurs à l'histoire des arts (par exemple, I, 110-112).

raccords sont très apparemment postérieurs au travail préalable des emprunts. Enfin, perdus au milieu des chapitres tirés de Bossi, on voit apparaître quelques fragments d'Amoretti ou de Lanzi.

Mais si Stendhal n'abandonne que rarement son auteur pour un autre, il prend avec lui de grandes libertés : il coupe, abrège, agrémente. Il me faut redire pour Bossi ce que j'ai déjà dit à propos d'Amoretti ou de Lanzi : Bossi est complet, surchargé d'érudition, peu lisible ; c'est un ouvrage de spécialiste, destiné aux spécialistes. Stendhal a tiré de ce livre excellent et ennuyeux la matière d'une étude vivante et légère, qui peut plaire à tout esprit cultivé. Ici encore il a fait, dans le sens le plus large du mot, un heureux travail de style.

§ 3. — *Venturi.*

Il ne s'agit ici que du chapitre LXII de l'*Histoire de la Peinture*. En moins de trois pages, Stendhal y étudie ce qu'il appelle l' « Idéologie de Léonard. »

Il fait des citations très heureusement choisies, empruntées aux manuscrits du maître ; d'une façon nette et concise, il sait résumer les principes essentiels et les idées les plus remarquables de ce créateur secret de la pensée moderne. Mais cet excellent chapitre n'a presque rien d'original.

La majeure partie des textes cités se trouve dans Amoretti ; celui-ci les avait empruntés, et le déclarait, à Venturi [1]. Sans doute Stendhal, pour ne pas déroger à sa méthode, commença-t-il par s'approprier les textes ainsi reproduits [2]. Pourquoi aller chercher, dans une étude savante et partielle, ce qu'il trouvait avec moins de peine, déjà tout préparé, dans l'ouvrage d'ensemble qu'il pratiquait ?

Et pourtant, cette fois, Stendhal abandonna une habitude si commode. C'est le seul exemple d'une curiosité et d'une conscience que nous ne lui avons jamais vues, que nous ne lui reverrons jamais. Notons-le précieusement.

Donc Stendhal consulta cette brochure de 50 pages, qu'un hasard heureux, peut-être, avait

1. Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, *avec des fragments tirés de ses manuscrits, apportés de l'Italie* ; *lu à la première Classe de l'Institut National des Sciences et Arts par J.-B. Venturi, professeur de physique à Modène, de l'Institut de Bologne, etc. Paris, an V* (1797) *.

Une réédition de cet *Essai* a été faite à Milan (Vittorio Nugoli e C., éditeurs, broch. in-4°), à l'occasion du Congrès géologique réuni à Lecco du 10 au 16 septembre 1911.

2. C'est-à-dire : 1° « Je vais traiter tel sujet... de la nature. » — 2° Toute la longue note scientifique de la page 173. — De plus, la phrase « cent ans avant Bacon... », que Beyle écrit comme si elle était de lui, appartenait à Venturi, et était citée par Amoretti.

* Beyle, toujours inexact donne la date de 1796. (p.173, note)

mise entre ses mains. Il en tira quelques citations de Léonard, qui toutes ne se trouvaient pas dans Amoretti [1], — et huit lignes d'une érudition qu'on aurait pu croire personnelle — ; dans l'ensemble la matière d'un peu plus d'une page.

Appartiennent à Venturi, à la p. 172, la phrase : « Or, *cent ans avant Bacon*, Léonard... », et les cinq textes du Vinci qui suivent [2]. Le dernier, reproduit par Amoretti, est cependant tiré directement de Venturi [3].

Quant à la longue note scientifique de la p. 173,

1. Il faut remarquer que, si le nom de Bacon était cité par Venturi (et Amoretti), Beyle ne trouva chez eux ni ce qu'il dit de Bacon au début du chapitre, ni le texte du *Novum organum* de la p. 173 (en note). Je n'ai pourtant aucune raison de croire qu'il ait jamais lu Bacon. Mais il le connaissait assez bien par les idéologues, qui le citaient volontiers. Destutt de Tracy, dans la préface de l'*Idéologie*, et surtout dans celle de la *Logique*, lui avait ainsi appris à peu près tout ce qu'il savait du philosophe anglais.

2. Venturi, p. 31-32. Beyle ne cite pas très exactement : « Elle seule [l'expérience] est le *guide* des vrais génies », écrit-il. Venturi avait traduit, plus fortement : « est le *maître...* »

Venturi avait encore traduit : « On se moque d'un homme qui aime mieux apprendre de la nature elle-même que des auteurs qui n'*en* sont que *les* élèves. » Beyle croit devoir corriger : « qui ne sont que *ses* élèves. »

3. « ...Mon *dessein* est de citer d'abord l'expérience », écrit Stendhal, comme Venturi. Amoretti, au contraire, avait mis : *il mio* « *principio* », que Stendhal, s'il avait traduit Amoretti, aurait sans doute rendu par *principe*.

rien ne nous permet de dire si Beyle l'a prise à Venturi (p. 5), ou à Amoretti (p. 135-136), son copiste. Mais il s'y permet la fantaisie d'ajouter arbitrairement une date : « Léonard a dit *vers* 1510... »

Enfin le dernier alinéa du chapitre, p. 174, vient des pages 42-43 de Venturi.

Puisque, heureusement infidèle pour une fois à Amoretti, il a voulu aller chercher, sinon à la source, au moins chez celui qui y avait directement puisé, il est intéressant de se demander comment il s'est servi de Venturi, et s'il en a fait bon usage.

Le livre de Venturi a 56 pages ; les 6 premières ne sont qu'une introduction. Viennent ensuite une série d'extraits scientifiques, par exemple : « De la descente des Corps graves, combinée avec la rotation de la Terre » ; « De la Terre coupée en morceaux, » etc. Stendhal n'en a rien recueilli. Et sans doute ce sont questions spéciales, et étrangères à l'art. Mais il aurait pu s'en souvenir, en tirer quelque indication rapide, comme celles de sa longue note scientifique. Il semble qu'il n'ait pas lu.

Le § 15 (p. 31) est intitulé : « De la Méthode ». Il ne comprend qu'une page. Cette page a passé presque tout entière dans l'*Histoire de la Peinture.*

Il semblerait donc que Stendhal, en feuilletant très à la hâte la brochure de Venturi, ait trouvé tout à coup ce chapitre, où sa besogne était à l'avance toute faite, et qu'aussitôt il se soit mis à le copier, à peu près sans y rien changer.

Mais Venturi, par bonheur, avait ajouté une note : « Il sera bon de rapprocher de ce paragraphe le fragment que j'ai rapporté à la page 4. » Et comme si Stendhal, à peine cette note lue, avait suivi le conseil, on voit dans son texte, immédiatement après les citations empruntées au chapitre *de la Méthode*, — et reproduites dans l'ordre même où elles s'y trouvent, — ce nouveau fragment qu'il a été chercher à la page 4 : « Je vais traiter tel sujet. Mais, avant tout, etc...»

On ne peut imaginer copiste plus fidèle, et plus docilement exact.

Après avoir recueilli, dans le chapitre *de la Méthode*, tous les fragments importants cités par Venturi, et qui n'étaient pas science pure, il rencontrait plus de 20 pages (33 à 56), contenant des détails sur la vie et les ouvrages du Vinci. Il semble que Stendhal, ou ne les ait pas regardées, ou les ait lues d'un œil bien distrait. Sans quoi l'on comprendrait mal que lui, qui cherchait surtout à faire revivre le personnage de Vinci et son âme si finement nuancée, ait pourtant négligé tel ou tel extrait des manuscrits de Léonard, relatif à sa vie à Milan, en Toscane, auprès de César Borgia.

On peut donc trouver encore ici un exemple de la manière si rapide et superficielle dont Stendhal lit même les textes qu'il emploie.

Cependant, par un de ces caprices ou de ces hasards auxquels sa paraphrase de Lanzi nous a jadis

habitués, Stendhal, qui de toute la brochure de Venturi ne paraît connaître que la préface et le chapitre xv, a encore été chercher, aux p. 42 et 43, un passage sur le *Traité de la Peinture* du Vinci [1].

Ce qui est piquant, c'est que Stendhal se donne l'apparence d'avoir lu ce *Traité de la Peinture*, et de le juger à sa vraie valeur : « Mais, dira-t-on, le *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci ne prouve guère cet éloge... Vinci veut quelquefois avoir de l'esprit, c'est-à-dire imiter les grands littérateurs de son temps. D'ailleurs, le *Traité de la Peinture* est, comme les *Pensées* de Pascal, un extrait tiré des manuscrits du grand homme, et par un ouvrier qui le perd de vue dès qu'il s'élève » (174).

Or rien nulle part ne saurait nous laisser croire que Stendhal ait lu jamais une seule ligne de ce *Traité* [2]. Et s'il l'apprécie avec cette sévérité, c'est

1. Peut-être est-ce encore à Venturi qu'il aurait emprunté cette note (p. 135), à propos des manuscrits de Léonard : « Charles Ier, roi d'Angleterre, fit offrir jusqu'à mille doubles d'Espagne (60.000 fr.) du plus grand de ces volumes. » Je trouve dans Venturi (p. 36) : « Howart, comte d'Arundel, fit de vains efforts pour obtenir ce gros volume, en offrant jusqu'à 60.000 francs au nom du roi d'Angleterre. »

2. Sans quoi il l'aurait cité. Stendhal, qui écrit si longuement la vie de Léonard, est inexcusable de négliger un pareil livre. Il l'est d'autant plus qu'il n'avait pas besoin d'aller chercher la vieille édition de du Frêne. L'ouvrage avait été récemment (en 1804) réédité à Milan dans l'édition des *Classici*. Et déjà, en 1796, Gault de Saint-Germain en faisait paraître une traduction française, rééditée en 1803. (Cf. Lanson, *Manuel Bibliographique*, 963.)

d'abord qu'il sied parfois d'être sévère, c'est aussi que ce passage de Venturi lui fit supposer qu'il pouvait l'être sans imprudence :

... « Du Frêne avoue que cette compilation est imparfaite à plusieurs égards, et mal ordonnée. Elle l'est, parce que le compilateur n'a pas saisi l'esprit méthodique de Vinci, et qu'on y a mêlé des pièces qui appartiennent à d'autres traités... » (Venturi, 43).

A vrai dire les reproches de Venturi ne sont pas ceux de Stendhal, ils ne portent que sur l'ordre, l'arrangement, et le choix. Mais Stendhal n'y regarde pas de si près.

Et ce qui prouverait, au besoin, que le jugement de Stendhal n'est qu'une traduction déformée de Venturi, c'est qu'aussitôt après vient cet emprunt plus direct et flagrant, fait au même passage.

Stendhal	Venturi
« En 1630, cet extrait se trouvait à la bibliothèque Barberine, à Rome ; en 1640, le cavalier del Pozzo en obtint une copie, et le Poussin en dessina les figures. Le manuscrit du Pozzo fut la base de l'édition donnée par Raphaël *Dufresne* en 1651. Il existe encore avec les dessins du Poussin, dans la collection	« *Le Traité de la Peinture...* était à la bibliothèque Barberine à Rome en 1630 ; le Cav. del Pozzo en obtint copie, et le Poussin en dessina les figures en 1640. Cette copie et une autre tirée de la même source, chez Thevenot, servirent de base à l'édition donnée en 1651, par Raphaël *du Frêne*. Le manus-

des livres de Chardin [1], à Paris. Entre autres omissions, le compilateur a laissé la comparaison de la peinture avec la sculpture. (p. 174.)

crit del Pozzo, avec les figures du Poussin, se trouvent actuellement à Paris dans la précieuse collection des livres de Chardin.

. . . .

...D'ailleurs on n'a pas vu, ou l'on a négligé plusieurs autres chapitres qui devraient en faire partie. Par exemple, *La comparaison de la Peinture avec la Sculpture*, qu'on a annoncée comme un traité séparé du même Auteur, n'est qu'un chapitre appartenant au traité de la peinture... » (p. 42-43.)

Après avoir ainsi picoré un peu au hasard dans Venturi [2], ici un chapitre, et là une phrase, Stendhal revient, on l'a vu, à Amoretti, pour ne le plus quitter jusqu'à la mort du Vinci.

1. Stendhal n'a naturellement pas vérifié si ce qui était vrai en 1797 l'était encore en 1817.

2. Et sans le citer, naturellement. Il dit bien, à la fin de la note où il a énuméré toutes les inventions scientifiques de Léonard (p. 173) : « Voir la brochure de Venturi... » ; mais tout lecteur non prévenu croira que cette référence se rapporte seulement à la note précédente.

V

LES LIVRES IV, V ET VI
DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

Ces trois livres, qui forment le centre de l'ouvrage, et que Stendhal, dans un langage aujourd'hui démodé, intitula : *Du beau idéal antique*, et *Du beau idéal moderne*, sont apparemment la partie la plus originale de sa *Peinture*.

Conclusion toute provisoire, je dois le dire, car, si la culpabilité se démontre, l'innocence reste toujours douteuse. Dire que Stendhal n'a imité personne, c'est dire seulement que jusqu'ici on n'a trouvé personne qu'il ait imité. Ce n'est pas même tout à fait le cas pour ces trois livres. Mais, à part quelques exceptions que nous étudierons dans un instant, il semble que la plus grande partie de ces cent pages soit vraiment l'œuvre de leur auteur.

Outre cette raison que je n'ai pas encore trouvé la preuve du contraire, je veux indiquer quelques présomptions favorables.

D'abord, de tout le livre, c'étaient là ses chapitres préférés. Cette préférence, à vrai dire, ne nous est guère connue que par des réclames [1] ; mais aurait-il été prudent d'attirer particulièrement l'attention du public sur des passages où la critique éveillée pouvait découvrir quelque plagiat ? D'ailleurs c'est dans une lettre à Crozet (*Corr.*, II, 14), et par conséquent avec pleine franchise, qu'il écrivait : « Tous les gens à sensiblerie citent Winckelmann ; dans vingt ans, si l'*opus* réussit, on citera l'*opus.* » Quel rapport aurait la *Peinture italienne* avec l'œuvre de Winckelmann, s'il ne s'agissait pas des chapitres sur le *Beau antique* ? Beyle avait donc une vive et sincère estime pour cette portion de son livre ; il en était fier. C'est apparemment qu'il l'avait faite tout seul.

Nous savons d'ailleurs comment. On se le rappelle [2], il s'aperçut, à la fin d'octobre 1814, qu'il avait perdu « le livre sur la beauté idéale », ébauché deux ans plus tôt. Il le refit « en trois jours ». Or, un travail aussi rapide, sur un objet aussi complexe, ne peut être un travail de compilation. Les lectures, les froides combinaisons d'un plagiat

1. L'article de Crozet (cf. p. 6-7). Voir aussi le prospectus rédigé par Stendhal pour la *German Review*, et cité par A. Paupe (*Hist. des œuv. de S.*, 19-20). Beyle commence par y déclarer qu'il a passé « dix ans en Italie », pour y étudier les arts ! Après cette gasconnade, il n'insiste, — et longuement, — que sur les trois livres qui nous occupent.

2. Voir plus haut, p. 95-97.

veulent plus de temps. L'inspiration seule est aussi prompte. N'affirme-t-il pas d'ailleurs à son ami Crozet, auquel il ne ment pas, que ce livre « sur la beauté idéale » a été « entièrement inventé » par lui ? Aveu naïf, car c'est reconnaître implicitement que le reste du livre n'est point aussi original, — donc aveu doublement sincère.

Enfin à ces motifs de confiance j'ajouterais mon impression personnelle. Il me semble reconnaître, dans la plupart de ces chapitres, le ton et l'allure de Stendhal, dont quinze ans d'intimité m'ont rendu la pensée familière.

Mais Stendhal est un si merveilleux fraudeur, il sait si bien habiller à la mode stendhalienne les pensées des autres, que je ne voudrais point accorder trop de valeur à ces raisons de sentiment.

En somme, et réserves faites, j'admettrais donc comme originaux dans leur ensemble les livres IV, V et VI de l'*Histoire de la Peinture.*

Mais ce n'est pas dire, loin de là, qu'il ne s'y soit rien introduit d'étranger. Même si les pages écrites « en 3 jours » à la fin de 1814 étaient « entièrement inventées », Stendhal les a, de 1814 à 1817, corrigées au moins, et peut-être augmentées [1]. Quelques subtils plagiats ont pu se glisser dans cet ensemble authentique. Cherchons-les.

1. On trouve deux fois, dans cette partie du livre, des passages datés de 1816. Beaucoup de notes ont été cer-

§ 1.

Lavater, Cabanis, Pinel.

Stendhal n'a point caché tout ce qu'il devait aux physiologistes modernes, et aux idéologues. Il a même fait un étalage suspect de leurs noms : « Blumenbach, *De l'unité de l'espèce humaine* » (196, 208), Lavater (*pass.*), « Cabanis..., Crichton, *Mental derangement*, Darwin, Haller, Cullen, Pinel, Hallé, Zimmermann... » (212), Tracy, La Place (213), Malthus (261), etc. Nous ne chercherons pas, naturellement, ce qu'il peut devoir à chacun d'eux. Nous savons déjà, nous saurons mieux encore, que Stendhal a le goût des énumérations érudites :

tainement ajoutées, par Beyle ou par Crozet, dans le dernier travail qui précéda la publication : par exemple, la note sur Schlegel et le romantisme, p. 221-224 ; ou encore les notes savantes, qui supposent temps et recherches. Bien entendu, et nous le savons de reste, tous les noms que cite Stendhal n'impliquent pas autant de lectures. Ceci dit, recueillons au bas des pages quelques Allemands : Schlegel, Heyne (186), et les philologues de Gœttingue (255) ; et beaucoup d'anciens pêle-mêle : Tite-Live, Platon et Pline (186-187), Pausanias, Strabon, Quintilien et Xénophon (203), Plutarque (208), Hippocrate et Gallien (212), Thucydide (254)...

Une autre preuve d'adjonctions probables est le décousu de ces trois livres.

les noms qu'il cite et qu'il accumule ne sont nullement la preuve d'autant de lectures [1].

Parmi tous ceux qu'il vient de nommer, trois auteurs seulement me paraissent avoir laissé une trace évidente dans l'*Histoire de la Peinture.* Ce sont Lavater, Cabanis, et Pinel.

Stendhal appréciait beaucoup la physiognomonie. Il la croyait une science. Il la mettait même « au rang des sciences les plus intéressantes [2]. » Donc, comme toute sa génération, il avait lu [3] Lavater [4]. Mais il le relut, en travaillant à la *Peinture.* Nous en avons une preuve dans la note de la page 218. Stendhal y cite deux passages de « philosophes » allemands, qu'assurément il n'a jamais ouverts, Sulzer et Herder. Mais il se garde de nous avouer qu'il a recueilli ces deux textes, parmi quelques autres, dans le tome I de Lava-

1. Par exemple une partie de ceux qu'il a ainsi énumérés lui étaient fournis par Cabanis, qui cite dans la même page, et suivant l'ordre où les nomme Stendhal, *Haller, Cullen, Pinel, Hallé* (*Rap. du phys. et du mor.*, I, 53), et ailleurs (II, 232), Zimmermann.

2. *H. de la P.*, 217, note.

3. De très bonne heure : dès 1804 il entretient sa sœur de « la science des physionomies, science réelle, mais qu'il faut se faire soi-même en lisant Lavater et l'entendant à sa manière. Peu de gens le comprennent ». (*Corr.*, I, 124.)

4. *Essai sur la physiognomonie...* par Jean Gaspard Lavater, La Haye, 1781-1787, 4 vol. gr. in-4°. Stendhal parfois se servit de cette traduction, à laquelle renvoient mes références.

ter [1]. Celui-ci les citait comme des autorités. Beyle les donne comme un exemple de l'absurdité allemande, et il faut bien reconnaître avec lui que Herder au moins est ici « d'une force de niaiserie qu'on ne se permettrait pas en France ».

Puisque Stendhal, à ce moment même, lit et cite Lavater, il est tout naturel qu'il lui doive l'idée première de ses chapitres sur les *tempéraments*. On a parfois remarqué comme une curiosité que Stendhal ait recommandé aux peintres de connaître les tempéraments de leurs personnages. C'est oublier les théories qui étaient courantes de son temps [2]. Rien au contraire de plus normal que cette pensée pour un lecteur de Lavater [3].

1. P. 50-51, et 58. La pensée de Herder est altérée deux fois : « Quelle main pourra saisir cette substance *légère* dans la tête et sous le crâne de l'homme ? » cite Stendhal. Il fallait lire : *logée*. Le second changement, celui-là volontaire, est une correction de style : « Ce sommet sacré, séjour et *atelier* des opérations les plus secrètes », avait traduit Lavater. Stendhal remplace *atelier* par *laboratoire*.

2. Mengs déjà avait émis l'idée qu'un grand peintre doit connaître les tempéraments. (cf. plus bas.)

3. En vérité, bien avant Lavater, l'abbé Dubos avait tiré le plus grand parti de cette idée, qu'il applique, avec une précision extrême, à des tableaux de Raphaël (I, 99), de Coypel (*id.*, 102), de Jules Romain (271). Stendhal, qui a lu Dubos dans son adolescence, a peut souvenir de lui. Mais je n'en ai pas de preuve directe. Et d'ailleurs je ne prétends étudier ici que les influences immédiates, les sources directes du livre. (Pour l'abbé Dubos et Stendhal, voir ma *Jeunesse de Stendhal.*)

Celui-ci ne définissait-il pas la science nouvelle : « J'appelle Physiognomonie *le talent de connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur* » (I, 22) ? Stendhal ne fait qu'appliquer cette formule à la peinture : si l'artiste doit tenter de peindre l'*intérieur de l'homme* [1] *par son extérieur*, il lui faut demander aux physiologistes les rapports nécessaires qui unissent l'un avec l'autre.

Et cette application de la doctrine aux arts, Stendhal n'a même pas le mérite d'en faire la découverte. Lavater déjà songeait à enseigner aux peintres la science nouvelle [2], et à critiquer les maîtres passés qui en avaient violé les lois. Son ouvrage est tout rempli de gravures ; beaucoup reproduisent les tableaux d'artistes connus, que Lavater étudie minutieusement, pour y trouver le modèle de ce qu'il faut faire, ou l'exemple de ce qu'il faut éviter. Raphaël lui-même est l'objet d'un chapitre spécial (II, 290-321), et Lavater ne ménage pas les reproches à son ignorance [3].

C'est donc en lisant Lavater [4], en feuilletant ces

1. Au moins d'après Henri Beyle, qu'intéresse surtout l'*expression*.

2. Voir surtout t. II, p. 214-221, un chapitre tout entier consacré à cet objet.

3. Stendhal les rappelle, p. 248, note 2.

4. A côté des imitations certaines, on peut supposer quelques réminiscences de telle ou telle page de Lavater, dans le chapitre xcv, par exemple : « Dès la première seconde... etc. »

Stendhal cite une phrase de Lavater, p. 73, note, le cite

planches innombrables, que Stendhal conçut la pensée d'enseigner aux peintres cette science oubliée dans les écoles des beaux-arts, la science des physionomies, et, par conséquent, celle des tempéraments.

Sur ce dernier point lui-même, Lavater l'avait devancé, et Stendhal cite à la p. 210 « la caricature des quatre tempéraments » donnée par Lavater [1]. Celui-ci revenait sur la question au tome III (p. 85-117). C'était pour y déclarer que cette matière, depuis les anciens Grecs, avait été traitée si souvent, qu'elle pouvait être regardée comme épuisée.

D'ailleurs Lavater admet encore une théorie des plus antiques, quatre tempéraments seulement, le sanguin, le phlegmatique, le cholérique, le mélancolique, et il se déclare persuadé que ces quatre tempéraments ont chacun pour principe l'un des quatre éléments, la terre et l'eau, l'air et le feu : théorie qui passera pour ridicule dès le début du XIX[e] siècle.

Où sera ici l'originalité de Stendhal ? Comme Lavater, il demande aux peintres la connaissance de la physiognomonie, comme lui, il étudie dans les tempéraments les traits extérieurs qui en sont

et s'inspire de lui, à la note 4 de la page 269, s'inspire de lui sans le citer aux pp. 199, 227.

1. T. I, p. 263. Ce sont quatre profils au trait, et nullement des caricatures.

la conséquence et le signe [1]. Mais Stendhal a lu Cabanis, et Cabanis lui sert à rajeunir Lavater. Cabanis assurément n'avait point pensé aux peintres en écrivant son livre des *Rapports du physique et du moral.* Mais il avait repris, transformé et développé l'antique théorie des tempéraments. Stendhal, parti de Lavater, aboutit donc à Cabanis. Le premier lui fournit la méthode générale, le second des données scientifiques. Il s'inspire de l'un, il copie l'autre.

***

Cabanis a donné à Stendhal les idées essentielles [2] et beaucoup de détails des 45 pages (208 à 252), où vont s'entremêler la théorie des tempéraments et la critique d'art.

Comme il importe assez peu que Beyle, dans cette incursion sur un domaine étranger, ait emprunté peu ou beaucoup, comme d'ailleurs nous ne saurions nous attendre à trouver en lui un physio-

1. Dans son chapitre des tempéraments, Lavater étudie successivement toute une série de figures des différents peintres, et s'efforce d'y retrouver les signes de chaque tempérament.

2. M. Chuquet l'avait noté. Aussi bien Stendhal lui-même indiquait-il la référence.

logiste original ni un médecin compétent, nous ne croyons pas devoir étudier ces emprunts avec la même minutie que ceux faits par Beyle aux critiques d'art ou aux historiens. Quelques indications brèves suffiront.

Beyle, ici comme ailleurs, traduit dans son style les textes qu'il s'assimile. Il relève par des détails concrets, des exemples personnels, des digressions, le tableau trop médical qu'il trouvait dans son auteur. Il suppose que, le 6 juin 1812, sur les bords du Niémen, en voyant passer la Grande Armée, il cherche dans tous ces peuples les exemples des divers tempéraments. César, Frédéric II, Napoléon, servent à illustrer la théorie. Un tableau de Moscou désert et le souvenir d' « Arthemisow, le plus vif de ses cochers », coupent ingénieusement le portrait du flegmatique. Le théâtre d'Iffland, Molière, Regnard, Shakespeare, les romantiques, et le ridicule de Schlegel, reposent par un peu de littérature spirituelle d'une physiologie excessive.

Nous connaissons ce procédé. Beyle, ici surtout, y excelle. Il est inutile de signaler dans le détail tous ces embellissements personnels. Le lecteur le moins préparé y reconnaîtra au premier coup d'œil Stendhal, et ne soupçonnera jamais le grave et doux Cabanis d'avoir tant de fantaisie et tant d'esprit.

Mais l'essentiel des observations physiologiques vient de Cabanis.

Quand Beyle (208) affirme que l'influence du climat [1], c'est-à-dire de l'air et du régime, explique la différence entre les races des hommes, il se souvient du Mémoire sur *le Régime* de Cabanis (*Rapports du physique et du moral*, II [2]; et plus particulièrement, pour l'air, p. 94 et suiv., pour les aliments, 132 et suiv.) ; et, comme Cabanis (II, 242), mais plus vivement que lui, il rudoie Helvétius qui, en niant l'influence des climats, a dit « à peu près la meilleure absurdité du siècle. »

Une note (p. 209) sur l'électricité et le magnétisme, bien que Beyle y cite un ami personnel, rappelle quelques hypothèses de Cabanis (I, 416-425).

Beyle emprunte à Cabanis sa distinction des 6 tempéraments (avant Cabanis on n'en reconnaissait que 4) ; il les nomme et les étudie dans le même ordre [3].

Il est visible d'ailleurs que Beyle écrit, le livre de Cabanis sous les yeux. Voici leur description du tempérament sanguin :

1. Cette idée, je l'ai dit, était déjà banale au temps de Beyle. Mais l'expression précise qu'il en donne ici, à côté d'autres imitations flagrantes, laisse assez voir un emprunt direct fait à Cabanis.

2. Je cite l'édition de 1802.

3. Voir, dans les *Rapports du physique et du moral*, tout le VIe Mémoire, *De l'influence des tempéraments sur la formation des idées et des affections morales.*

Hist. de la Peint., 212-213.

« Dans le tissu cellulaire, des extrémités nerveuses bien épanouies, qui recouvrent des membranes médiocrement tendues, doivent recevoir des impressions vives, rapides, faciles. Des muscles souples, des fibres dociles, qu'imprègne une vitalité considérable, mais une vitalité partout égale et constante, doivent donner, à leur tour, des mouvements faciles et prompts, une aisance générale dans les fonctions...

Un grand sentiment de bien-être, des idées agréables et brillantes, des affections bienveillantes et douces ; mais les habitudes auront peu de fixité ; il y aura quelque chose de léger et de mobile dans les affections de l'âme, l'esprit manquera de profondeur et de force. »

Rapp. du phys. et du mor., I, 439-440.

« Des extrémités nerveuses, épanouies au milieu d'un tissu cellulaire qui n'est ni dépourvu de sucs muqueux, ni surchargé d'humeurs inertes, et sur des membranes médiocrement tendues, doivent recevoir des impressions vives, rapides, faciles..... Exécutés par des muscles souples, par des fibres dociles, et qu'en même temps imprègne une vitalité considérable, une vitalité partout égale et constante, les mouvements acquerront la même facilité, la même promptitude qui se manifeste dans les impressions. L'aisance des fonctions donnera un grand sentiment de bien-être ; les idées seront agréables et brillantes, les affections bienveillantes et douces. Mais les habitudes auront peu de fixité : il y aura quelque chose de léger et de mobile dans les affections de l'âme ; l'esprit manquera de profondeur et de force. »

C'est assez pour montrer la docilité de Stendhal. Il se permet à peine de modifier la ponctuation de Cabanis. D'ailleurs il le copie à peu près littéralement.

Reconnaissons pourtant qu'ici Stendhal n'a rien prétendu inventer. Parler de plagiat serait donc excessif. A peine pourrait-on lui reprocher de n'avoir pas partout indiqué ses citations, comme il le fait une fois (p. 235). Mais il n'a pas caché que Cabanis était son maître.

Disons donc seulement qu'on trouvera des emprunts analogues au précédent, p. 214, 215 (la bile et ses effets : Cabanis, I, 442-447) ; — p. 218-220 (tempérament flegmatique : Cabanis, I, 448-453) ; — p. 225-228 (tempérament mélancolique : Cabanis, I, 454-457) ; — p. 229, 233, 235 (tempéraments nerveux et athlétique : Cabanis, 463, 465, 468 ; ici Beyle suit partout Cabanis, mais de moins près ; et, dans la citation avouée de la page 235, il corrige, sans le dire, le texte qu'il reproduit) [1]. Le chapitre c, sur l'*influence des climats* et l'*influence du régime*, n'est pas plus original : le paragraphe intitulé « l'influence des climats » est fait avec des citations de Cabanis, coupées de quelques exemples

1. Une partie de la note 2 de la page 239, sur l'hygiène qui doit modifier et améliorer la race humaine, est un emprunt textuel à Cabanis (I, 480), bien que Stendhal renvoie savamment à « Jérémie Bentham et Dumont, Panoptique, Darwin, Odier ». Une fois de plus, son érudition n'est qu'apparente.

plus ou moins fantaisistes ajoutés par Beyle (*Rapports*, II, 614-616) ; « l'influence du régime » est exposée par les mêmes procédés ; aux théories médicales de Cabanis, Beyle ajoute quelques phrases piquantes sur l'Anglais, l'Allemand, Voltaire et Frédéric II ; mais le fond solide et précis est à peu près textuellement emprunté à Cabanis (II, 618-622). Et s'il termine la page 238 en disant que « l'expression dans les arts devait donc naître au midi », c'est qu'il se souvient d'avoir lu les pages 104 et 105 du IIe tome de Cabanis (*Influence du régime sur les habitudes morales*).

Qu'il s'agisse de physiologie, ou de critique d'art, le procédé de Beyle est donc le même. Il cite nombre d'auteurs, et pense ainsi éblouir et égarer celui qui le lit. Mais, de tous ces textes savants, il ne connaît guère qu'un seul, et, avec beaucoup de simplicité, le découpe en petites tranches, ingénieusement assaisonnées, pour en composer ses chapitres. Ici, très fidèlement, il a suivi, résumé, copié Cabanis.

***

Il est cependant un autre médecin philosophe, ou, pour mieux dire, idéologue, que Beyle a lu,

qu'il cite, et à qui enfin il a pris toute une page, pour la mettre dans son livre ; c'est l'illustre Pinel.

Son *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie* avait paru en l'an IX (Paris, 1 vol. in-8º).Beyle le connaissait depuis longtemps [1]. Il y renvoie avec précision à la page 228 (note). On peut même supposer que s'il nomme, à côté de Pinel, Crichton (cité déjà p. 212), c'est qu'il a lu le grand éloge que fait Pinel de l'auteur anglais à la page XXII de la *Manie.* Mais sans doute ne l'a-t-il lui-même pas plus pratiqué que Zimmermann, également cité par Pinel (XXI).

Toute la première page [2] du chapitre XCVII, sur le *tempérament mélancolique*, ne représente qu'une copie textuelle, à peine coupée çà et là, d'une longue note de Pinel à la page 138 de la *Manie.* On ne s'y attendrait point, car c'est le portrait moral de Louis XI et de Tibère ; on aurait cru Beyle capable d'écrire cette page d'une couleur romanesque, cette étude de psychologie et d'histoire. Il n'y est pour rien.

Légère infidélité à Cabanis ; après avoir pris dans Pinel le portrait moral du mélancolique, il va demander immédiatement à Cabanis ses caractères

1. En 1806, il tenait absolument à le faire lire à sa sœur (*Corr.*, I, 228, 232, 233, 244, 266). Il le relit en 1810 (*id.* 361).

2. Depuis : « Une taciturnité sombre... » jusqu'à : « *Caractère physique.* »

physiques. Pinel n'est qu'un bref épisode dans cette longue histoire de plagiats.

§ 2.

Winckelmann.

Au temps où Beyle écrivait son *Histoire de la Peinture*, et où, dans cette *Histoire*, il donnait plus de 60 pages à l'étude du *Beau idéal antique*, il y avait en Europe un historien de l'art antique dont l'autorité et la gloire étaient reconnues de tous. Parler de la sculpture grecque après Winckelmann [1] pouvait sembler une imprudence ; en parler sans avoir lu Winckelmann une impertinence, et une sottise. Beyle commit l'imprudence ; il se vanta de l'impertinence. Mais il n'était pas si sot que d'ignorer tout à fait un auteur qu'il prétendait

1. L'*Histoire de l'Art* de Winckelmann avait été traduite en français, en 1802 (Paris, chez Bossange, Masson et Besson, 3 vol. in-4°). Beyle se servit sans doute de cette édition, à laquelle je renvoie.

Vingt ans plus tôt avait paru à Rome (1783-1784, 3 vol. in-4°) une traduction avec les notes de Fea.

remplacer [1]. Tout au moins la question mérite d'être posée. Beyle, psychologue de la beauté antique, a-t-il lu l'historien philosophe, le savant théoricien qu'était Winckelmann ? S'il l'a lu, qu'a-t-il retenu de sa lecture ?

On pourrait croire le problème résolu déjà. N'a-t-il pas été publiquement soutenu, par le critique d'art le plus universellement compétent de notre époque, que l'*Histoire de la Peinture* n'était qu'une paraphrase de Winckelmann [2] ? C'est pourtant ce qu'il faudrait voir.

***

Nous savons qu'il l'avait lu, bien qu'il prétende le contraire [3]. Mais cette lecture l'avait irrité. Un

1. J'ai déjà rappelé ce mot naïf : « Tous les gens à sensiblerie citent Winckelmann ; dans vingt ans.... on citera » l'*Histoire de la Peinture.* (*Corr.*, II, 14.)

2. Si du moins l'on peut en croire une chronique parue dans un journal. M. Salomon Reinach, en une réunion à la Villa Médicis, aurait fortement pris Stendhal à partie, et défendu cette thèse. Si le fait est vrai, faut-il en conclure que M. S. Reinach ignore Stendhal, ou qu'il ignore Winckelmann ?

3. Simple boutade, quand il écrit (*Peint.*, 373) : « Winckelmann aura sans doute écrit sur Michel-Ange quelque chose de semblable, que je ne puis citer, parce que je n'ai pas lu cet auteur. »

jour, dans une page inédite, il déclare grotesque une des opinions de Winckelmann [1]. Une autre fois [2] il lui reproche de n'avoir vu la nature qu'à travers l'art antique, ce qui ne manque pas de finesse. Dans une lettre à Crozet (*Corr.*, II, 14), il le juge avec une ironie méprisante : « Winckelmann, c'est mademoiselle Émilie racontant l'histoire d'Héloïse et d'Abélard » ; il parle de son « admirable ridicule », et se moque des « gens à sensiblerie » qui le citent. Et déjà l'on sent la jalousie d'un émule [3]. Enfin il le nomme deux fois, dans son *Histoire*,

1. Manusc. de la Bibl. de Grenoble, R 5896, t. VII : une demi-page sur les ridicules de Winckelmann parlant de l'expression.

2. *Jour. d'It.*, 1811 (p. 208). Il renvoie à Winckelmann dans la *Vie de Haydn*, 75, note. Stendhal le connaît donc avant d'écrire son *Histoire de la Peinture.*

3. Et pourtant ne semblerait-il pas que Beyle nourrissait pour Winckelmann une admiration aussi profonde que secrète, si, comme le croit Sainte-Beuve, en souvenir de l'antiquaire allemand, né à *Stendal*, Beyle choisit, en 1817, celui de ses pseudonymes qu'il finira par adopter, après en avoir essayé quelques autres. Mais l'hypothèse me paraît douteuse. Le nom de Stendhal se montre pour la première fois, non sur l'*Histoire de la Peinture*, ce qui rendrait l'explication plausible, mais sur *Rome, Naples et Florence.*

Beyle avait du goût, et une oreille délicate. N'a-t-il pas simplement trouvé ce nom joli par son harmonie légère ?

Tout au moins n'ignorait-il pas que Stendal fût la patrie de Winckelmann : « Ce bavard de Winckelmann, né dans mon fief, » a-t-il écrit. (*Soirées du St-.Club*, 2e série, par C. Stryienski et P. Arbelet, p. 168.)

avec un respect railleur : il plaisante ces gens à prétentions, qui, en face de l'Apollon du Belvédère, cherchent à se rappeler « quelque chose de pensé, quelque phrase savante de Winckelmann » (245). Ailleurs il conseille d'oublier « le savant Winckelmann » (249) [1]. L'on devine que tant de science, d'érudition, de pédantisme lui répugne. Il en veut

1. On retrouve à peu près le même jugement, bien des années plus tard, dans les *Promenades dans Rome*. Parlant de Canova, Stendhal écrit : « ...L'heureuse ignorance de sa jeunesse l'avait garanti de la contagion de toutes les poétiques, depuis Lessing et Winckelmann, faisant de l'emphase sur l'*Apollon*, jusqu'à M. Schlegel... » (II, 33).

C'est là, en effet, une des pages les plus pompeuses de Winckelmann, et où l'emphase touche au grotesque (Winck., II, 427-429). Arrivé aux derniers degrés de l'enthousiasme, en même temps qu'à la fin de sa dissertation, Winckelmann s'écrie : « A l'aspect de cette merveille de l'art j'oublie tout l'univers, et mon esprit prend une disposition surnaturelle propre à en juger avec dignité. De l'admiration je passe à l'extase ; je sens ma poitrine qui se dilate et s'élève, comme l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophéties ; je suis transporté à Délos et dans les bois sacrés de la Lycie, lieux qu'Apollon honorait de sa présence : cette statue semble s'animer comme le fit jadis la beauté sortie du ciseau de Pygmalion. Mais comment pouvoir te décrire, ô inimitable chef-d'œuvre ! Il faudrait pour cela que l'art même daignât m'inspirer et conduire ma plume. Les traits que je viens de crayonner, je les dépose devant toi : comme ceux qui venant pour couronner les dieux mettaient leurs couronnes à leurs pieds, ne pouvant atteindre à leur tête. » On comprend que Stendhal ait souri.

à Winckelmann d'être ennuyeux, et sans doute aussi, bien qu'il ne le dise pas, d'étudier le beau d'après la doctrine platonicienne, qui pis est, d'expliquer l'art clair, réel et lumineux des Grecs avec de confuses dissertations spiritualistes et allemandes [1].

Stendhal avait donc pratiqué quelque peu Winckelmann [2], assez du moins pour le critiquer sans indulgence. Mais nous le savons déjà, Stendhal ne dit jamais tant de mal que des gens qu'il va piller. Nous pensons à nous défier.

Et pourtant Stendhal n'a point copié Winckelmann. Il n'est même pas sûr qu'il l'ait imité sciemment. Sans doute on peut trouver çà et là dans la *Peinture* des idées ou des faits que l'on retrouverait chez Winckelmann. Deux historiens de l'art antique, même s'ignorant, ne peuvent pas ne se point rencontrer. Il est donc impossible de décider si Stendhal avait relu Winckelmann pour écrire : « Les images des dieux furent d'abord de simples blocs de pierre ; ensuite on a taillé ces blocs, et ils ont

1. Dans une note en marge de Schlegel, qu'il lisait en 1816, nous retrouvons même sévérité. Schlegel parlait de l' « immortel » Winckelmann. « Qu'on juge par là les Allemands ! s'écrie Stendhal. W., avec sa puérile logique, admiré à ce point ! » (*Un peu de St. inédit*, par Blanchard de Farges, *Correspondant*, 25 sept. 1909.)

2. Il semble même avoir lu ses lettres. Du moins leur emprunte-t-il tout un passage de Fuessli, qu'on trouvera t. II, p. 291-2. (*Lettres familières de M. Winckelmann*, Gourdon, 1784, 3 vol. in-24.)

présenté une forme grossière qui rappelait un peu celle du corps humain.... etc. » (Cf. Winckelmann, I, 7 et suiv.). Peu importe que Stendhal ait pris chez lui ou ailleurs ces détails d'une érudition courante. De même on retrouverait aisément dans Winckelmann cette idée, assez banale, que les premières statues des Grecs furent des représentations des dieux. C'est sur ce fait que Stendhal construit toute sa théorie du beau idéal primitif.

Je ne dirai pas non plus que Stendhal ait suivi le goût de Winckelmann en citant, comme les chefs-d'œuvre de la sculpture antique, le *Laocoon*, le *Torse*, ou l'*Apollon du Belvédère*. C'était alors une opinion universellement adoptée [1]. On trouverait pourtant, dans les détails de son jugement, quelques ressemblances avec le texte de Winckelmann.

« Pourquoi dirai-je, écrit Stendhal (198), que le *Torse*, où la force d'Hercule est légèrement voilée par la grâce inséparable de la divinité, est d'un style plus sublime que le Laocoon ? »

Winckelmann avait écrit, plus lourdement : « L'auteur nous offre dans cet Hercule un corps idéal au-dessus de la nature, ou, si l'on veut, un corps viril dans la perfection de l'âge et au-dessus des besoins corporels. Ce héros paraît donc ici tel qu'il dut être, lorsque, purifié par le feu des parties grossières de

1. Reynolds et Mengs, par exemple, ne citent guère d'autres antiques.

l'humanité, il obtint l'immortalité, et prit sa place auprès des dieux... » (II, 341).

Est-ce un souvenir ? Au moins la pensée a-t-elle gagné en passant de l'un à l'autre.

Ailleurs Winckelmann compare le *Gladiateur Borghèse* et l'*Apollon* (II, 426 et suiv.). Il montre que l'un « est un assemblage des seules beautés de la nature dans un âge formé, sans aucune addition idéale... La structure de ses membres nous découvre les traces d'une vie constamment active, et nous montre un corps endurci par le travail... » (433-434). Tandis que, dans le corps de l'Apollon, « qui n'est agité par aucun nerf », « aucune veine n'interrompt les formes. » « La statue d'Apollon... et le torse... offrent l'idéal le plus sublime... » (428, 433).

Stendhal ne semble point avoir copié Winckelmann, son texte sous les yeux, mais je crois qu'il s'en est souvenu. [1] On retrouve chez lui la même comparaison (p. 250) : ... « nous nous mettons à comparer avec détail chaque partie du *Gladiateur* à la partie correspondante de l'*Apollon*. Nous reconnaissons toujours le même artifice ; le sculpteur grec supprimant pour faire un dieu les détails qui auraient trop rappelé l'humanité.

» En nous plaçant à la gauche de l'*Apollon*... nous voyons le contour du côté de la lumière formé

1. Ne dit-il pas, à la page précédente : « Oublions le savant Winckelmann ? » C'est un indice qu'il ne l'oublie pas.

par cinq lignes ondoyantes. Si nous cherchons au contraire le contour du *Gladiateur*, nous le trouvons toujours composé d'un nombre de lignes bien plus considérable... etc. »

Emprunter une idée telle que celle-ci, et la mettre en œuvre à sa façon, même sans le dire, ne saurait pourtant être jugé comme un plagiat. On ne saurait reprocher à Stendhal rien de plus grave à l'égard de Winckelmann. Il ne l'a point pillé, assurément ; il s'est souvenu de lui, peut-être ; disons seulement : il l'a lu.

Or, en le lisant, il a certainement été au moins intéressé par une théorie que Winckelmann sans doute ne lui apprenait pas, mais dont il trouvait chez lui un commentaire particulièrement riche et varié. Cette théorie, nous l'avons déjà rencontrée deux fois chez des contemporains de Stendhal, l'un Italien, l'autre Français, et de culture bien différente [1]; il nous serait facile de la retrouver ailleurs encore [2]. Elle était dans le domaine public.

1. Cf. plus haut, p. 242-247, 266.

2. L'influence du climat sur les arts était si peu une idée nouvelle qu'on la retrouve même chez les plus médiocres et les plus poncifs des critiques d'art. Un compatriote et contemporain de Stendhal, qui traduisit les *Lettere pittoriche* de Bottari, en y ajoutant de ridicules commentaires, L.-J. Jay, écrivait dans sa préface, et l'année même où parut l'*Histoire de la Peinture* (*) :

(*) *Recueil de Lettres sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture...* par L.-J. JAY, Paris, 1817.

Stendhal devait en faire un meilleur usage que personne; mais Winckelmann avait su déjà en tirer grand profit.

Il consacre tout un chapitre de son premier volume (56-75) à montrer l'influence du climat sur l'art des peuples, sur la beauté physique des individus, comme sur leur façon de penser [1]. Dans tout le cours de son livre, il applique sa théorie ; il commence un chapitre sur l'art de Phénicie par un paragraphe intitulé : « Du climat, de la con-

«... Il faudrait alors convenir que les beaux-arts croissent naturellement dans un climat qui leur est favorable ; que, transplantés ailleurs, ils n'y prospèrent qu'en raison de celui qui se rapproche le plus des lieux d'où ils sont tirés, comme on le voit dans les plantes exotiques... en effet, nous voyons qu'après l'Italie c'est l'Espagne qui leur a été le pays le plus favorable... . . . .

. . . .

» Nous terminerons... cette comparaison par le caractère que les beaux-arts ont pris dans la France, qui réunit sur sa surface tous les climats. Leur variété serait-elle la cause que les beaux-arts n'y ont jamais eu une physionomie particulière ? En effet, on voit que les peintres nés dans nos contrées méridionales ont plus de feu et de coloris que les autres... » (XVII-XVIII.)

Or cette citation prendra un peu plus d'intérêt, quand on saura que ce Jay fut le professeur de dessin de Beyle à l'Ecole centrale de Grenoble. Beyle parle de lui à plusieurs reprises dans *Henri Brulard.* (Voir ma *Jeunesse de Stendhal.*)

1. ...« Le plus ou moins de finesse d'esprit des hommes est à raison du plus ou du moins de chaleur du climat qu'ils habitent. » (65)

figuration, des sciences, du luxe et du commerce des Phéniciens. »

Tout comme Stendhal, il ne sépare pas l'influence du climat et celle de la société : « ... loin de nous restreindre à l'influence du climat, nous devons aussi considérer la différence de l'éducation et la forme du gouvernement. Les causes morales et physiques... coopèrent pour leur part : les circonstances extérieures n'agissent pas moins sur nous que l'air qui nous environne... » (71) [1].

Tout comme Taine, il explique essentiellement l'art des Grecs par leur pays et leurs constitutions : « La cause de la supériorité des Grecs dans l'art doit être attribuée au concours de différentes circonstances, telles que l'influence du climat, la constitution politique et la façon de penser de ce peuple... Il faut que l'influence du climat anime la semence qui doit faire germer l'art ; et la Grèce était le sol le plus favorable pour cet objet... » (I, 316).

Enfin, — et ici la ressemblance avec Stendhal est plus particulière, la théorie étant moins évidente et moins généralement acceptée, — Winckelmann attribue l'influence la plus décisive à la liberté politique. C'est une idée qu'il aime ; il y revient sans cesse :

1. De même : « L'examen réfléchi de l'art chez les Étrusques exige préalablement un court exposé de l'histoire ancienne de ce peuple, un précis de sa constitution politique et de son caractère moral, qui servent à rendre raison de son aptitude pour l'art et des progrès qu'il y a faits. » (219)

« ... Il résultera de cette histoire, — écrit-il avant d'aborder l'exposé des « Révolutions de l'art », — *que la liberté seule a élevé l'art à sa perfection* » (II, 190). « Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grèce, l'art y acquit plus de hardiesse et de sublimité... » (II, 21) au temps de Phidias, tandis que, sous les Ptolémées, « toutes les villes libres de la Grèce, découragées et humiliées... par la perte de leur liberté et de leur gloire passée, se virent dans l'impuissance de soutenir ou de ranimer les talents » (II, 320). Et il déclare que « la tyrannie et l'art n'ont jamais sympathisé » (333).

Ainsi Stendhal dira de l'Italie, perdant son art avec sa liberté : « elle se trouva dans les serres de la triste monarchie, dont le propre était de tout amoindrir » (27) [1].

Rappelons enfin cette page dans laquelle, avec autant d'enthousiasme que Stendhal pour la libre Italie du Moyen âge, Winckelmann montre la liberté nourrissant l'art hellénique :

« La façon de penser du peuple s'éleva par la liberté, comme un noble rejeton qui sort d'une tige vigoureuse.... Ce fut la liberté, mère des grands événements,... qui répandit dès lors [parmi les Grecs] les premières semences des sentiments

1. Stendhal dit aussi (41) : « Quoique les pinceaux soient muets, le gouvernement monarchique, même dans le cas où le roi est un ange, s'oppose à leurs chefs-d'œuvre, non pas en défendant les sujets de tableaux, mais en brisant les âmes d'artistes. »

nobles.... La vue de si grandes choses et de si grands hommes ne pouvait rien faire concevoir de médiocre.... » (328-329).

Si Winckelmann tout seul avait donné un tel rôle à la liberté, nous serions bien forcés de croire que Stendhal s'est inspiré de lui. Mais au temps où Stendhal était, à Grenoble, l'élève de l'École centrale, il avait entendu dans les cérémonies publiques soutenir la même théorie [1]. Elle est d'ailleurs tellement d'accord avec toutes ses idées, qu'il l'aurait sans doute, au besoin, découverte lui-même. Tout au plus Winckelmann a-t-il pu le confirmer dans une pensée qu'il aurait, sans lui, adoptée et défendue.

Mais l'on jugera peut-être qu'il fut bien étrangement sévère pour un homme chez lequel il reconnaissait des idées qui lui étaient si chères. A moins que de cela même il ne lui ait su mauvais gré.

1. Le citoyen Grange, commissaire du Directoire exécutif à Grenoble, s'écriait, dans un discours prononcé à l'occasion des épreuves pour l'École Polytechnique, en frimaire an VII (*Clairvoyant* du 6 frimaire) :

« Jeunes citoyens,... si vous êtes destinés à rendre un jour à la patrie des services signalés, si vous éprouvez cette fermentation, ces émotions puissantes qui décèlent le génie, échauffez ces germes précieux au feu sacré de la liberté ; elle seule peut élever l'âme au-dessus des pensées vulgaires ; elle seule peut permettre au génie de se livrer à son essor naturel et sublime. »

§ 3.

Reynolds.

C'est à des conclusions analogues que va nous mener la lecture de Reynolds. Là encore, point de plagiats flagrants, point d'emprunts scandaleux.

On se souvient qu'écrivant à sa sœur, le 19 octobre 1811, et après lui avoir déconseillé « les bêtises d'un nommé Cochin », il ajoutait : « lis, au contraire, les discours de sir Josuah Reynolds, peintre de Londres [1] ». Il n'aurait su mieux parler.

Parmi tous les critiques d'art, théoriciens ou historiens, que Stendhal pouvait lire, Reynolds était le seul dont l'œuvre n'ait pas aujourd'hui perdu tout intérêt et toute valeur. Stendhal n'y trouvait pas une histoire suivie de la peinture. Dans ses treize discours, prononcés en l'espace de dix-huit années (1769 à 1786), et traduits en France dès l'année suivante, Reynolds passait successivement en revue, sans beaucoup d'ordre, les principales questions générales qui doivent intéresser les artistes. Il y donnait ainsi une sorte de théorie, complète

1. *Discours prononcés à l'Académie Royale de Peinture de Londres*, par M. Josué Reynolds, président de la dite Académie... traduits de l'anglois... à Paris, chez Moutard... 1787. — 2 vol. in-8°.

Il ne citera guère Reynolds dans son *Histoire de la Peinture*, et cet oubli est injuste. Il dira pourtant (p. 373) : le « célèbre Josué Reynolds, le seul peintre, je crois, qu'ait eu l'Angleterre... »

et précise, d'ailleurs parfaitement claire et cohérente, de la peinture telle qu'il la concevait. Pas de lecture plus instructive pour un apprenti critique d'art tel que Stendhal.

Aussi bien lui a-t-elle profité. Reynolds, qui n'était pas seulement un grand peintre, mais un esprit cultivé et philosophique, donne la meilleure et la plus complète expression de la théorie classique, celle de Boileau et de Racine, appliquée aux arts du dessin. Il y vante la sagesse et la méthode, il y raille l'enthousiasme et l'inspiration inconsidérée. Il propose comme le seul but digne de l'art une beauté générale, tirée de la nature et réglée sur la raison, beauté qui ne réside que dans les formes universelles, et ne saurait s'attacher aux traits individuels, momentanés, locaux. Il proscrit la mode, qui passe, le réalisme, dont les œuvres n'appartiennent pas à tous les temps et à tous les lieux. Il ne faut pas que les étoffes mêmes semblent trop particulières, et l'on doit ignorer si elles sont velours ou satin.

Mais cette théorie classique, qu'il n'avait point inventée, il la soutient avec des raisons claires, il la corrige et l'atténue avec un sens du réel et un goût du beau vivant, qui laissent bien loin les vagues niaiseries d'un Mengs, partisan à tout prendre des mêmes doctrines.

Dans le détail, d'ailleurs, on pouvait trouver mainte réflexion profonde, où se reconnaissaient l'expérience et le goût d'un artiste original,

supérieur aux théories qu'il adoptait avec son temps, et comprenait mieux que lui.

On ne saurait nier qu'une telle lecture ait instruit Stendhal, lui ait appris mieux qu'aucune autre à raisonner juste sur les arts, et même à sentir finement. Si c'était le lieu, il me serait facile de montrer combien d'opinions générales de Stendhal sont d'accord avec celles de Reynolds. Son romantisme même ne s'applique qu'aux artistes du présent ou de l'avenir. Mais, quand il juge les peintres italiens du temps passé, il les juge d'après les pures doctrines classiques. Or, pour tout cet ensemble d'opinions traditionnelles, Reynolds lui offrait l'expression la meilleure et la plus autorisée.

Comme Stendhal, Reynolds mettait Raphaël au premier rang des peintres ; comme Stendhal, il a pourtant une admiration mal contenue pour Michel-Ange, et croit que « le goût pour Michel-Ange renaîtra [1] ».

Reynolds avait jugé les Primitifs comme Stendhal les jugea après lui, sinon d'après lui. Pour Reynolds aussi, le premier peintre qui compte est Masaccio : avant lui, c'était un « état de barbarie » ; il est « le premier » à avoir « découvert la route qui conduit à la perfection.... » (II, 132-133). Admirateur du dessin et de l'expression, Reynolds ne goûtait guère les Vénitiens, trouvant inférieure leur con-

1. Titre du chap. CLXXXIV de la *Peinture*.

ception de la peinture, sinon l'habileté de leur main. Et ce sera une opinion de Stendhal.

Comme Stendhal enfin, avec sa raison plus qu'avec sa sensibilité d'artiste, Reynolds admirait les Bolonais, et, pour le style, il lui semblait que « Louis Carrache » approchait « le plus de la perfection » (I, 49).

Il y avait donc entre Reynolds et Stendhal conformité de goûts [1]. Mais ces opinions communes n'impliquent point une imitation directe, puisqu'elles n'étaient pas plus propres à Reynolds qu'elles ne sont nouvelles chez Stendhal. Il les trouva supérieurement exposées par Reynolds : il les pouvait retrouver partout ailleurs.

Si j'ai indiqué des ressemblances aussi générales, c'est surtout qu'elles vont nous aider à reconnaître plus aisément, en trois courts passages des livres sur le *Beau idéal*, quelques réminiscences plus particulières et plus précises.

Stendhal écrit à la page 200 : « Les sujets que repousse la sculpture sont ceux où le corps tout entier ne peut pas avoir de physionomie, et cependant, devant être nu, usurpe une part de l'attention. » Donc la sculpture ne peut prétendre à l'expression des sentiments subtils et momentanés, non tournés en habitude, et auxquels par conséquent le corps demeure étranger.

1. Et je ne sais vraiment pourquoi, dans la liste des ouvrages que Stendhal conseille à son lecteur, c'est Mengs qu'il indique, et non Reynolds.

N'était-ce pas dans Reynolds (II, 32-33) qu'il avait découvert jadis cette idée ? « Il n'est... guère possible de s'imaginer qu'une nuance aussi fine et aussi délicate [1] soit du ressort de la sculpture... Comme l'attitude générale d'une statue se présente aux yeux d'une manière bien plus frappante que les traits du visage, c'est dans cette attitude qu'on doit principalement chercher l'expression du caractère... »

« Le moyen de cet art, répétera Stendhal, se réduit à donner une physionomie aux muscles. » (200)

Comme Reynolds aussi, Stendhal reproche au Bernin d'avoir voulu faire rivaliser la sculpture avec la peinture, et, comme Reynolds, il prétend montrer l'absurdité de ses théories en les poussant à leur conséquence extrême : si le Bernin avait été jusqu'au bout logique, il lui fallait peindre ses statues.

« ... Lorsque, sur les pas du brillant hérésiarque Bernin, la sculpture veut, par ses groupes *contrastés*, se rapprocher de la peinture, elle tombe dans le même genre d'erreur qu'en jetant une couleur de chair sur son marbre.... Les limites des arts sont gardées par l'absurde. » (201)

Plus longuement, Reynolds avait écrit : « Les sculpteurs du siècle passé sont tombés dans plusieurs erreurs, faute de n'avoir pas suffisamment

1. Laocoon, paraissant plus occupé du malheur de ses enfants que de sa propre douleur...

considéré cette distinction des différents styles de la peinture.... Lorsqu'ils cherchent à imiter les effets pittoresques, les *contrastes* ou les beautés de détail de quelque espèce que ce soit, dont on peut se servir avec convenance dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent sans doute améliorer, par cette imitation, leur art, et en étendre les limites ; mais ils ne font en effet que détruire son caractère essentiel... Si c'est dans le talent de tromper l'œil que consiste la perfection de la sculpture, il faut donc y joindre, sans autre examen, la ressource du coloris, qui contribue plus efficacement à rendre l'illusion complète, que tous les artifices qu'on a imaginés jusqu'ici... » (II, 18-20)

Enfin Reynolds, comme exemple du grand style, et pour montrer que l'artiste doit savoir sacrifier les détails, et ne garder que l'essentiel, citait les esquisses de Raphaël. Je retrouve la même idée et le même exemple dans Stendhal (251) :

« Nous remarquons... par Raphaël... quelques études au crayon rouge, d'après la Fornarina, pour des tableaux de Madones : « Voyez,... dis-je, les grands artistes en faisant un dessin peu chargé font presque de l'idéal. Ce dessin n'a pas quatre traits, mais chacun rend un contour essentiel. Voyez à côté les dessins de tous ces ouvriers en peinture. Ils rendent d'abord les *minuties*, c'est pour cela qu'ils enchantent le vulgaire... [1] »

1. Cf. Reynolds : « ..Aussi ne s'arrêtera-t-il point à ces *objets minutieux* qui servent seulement à charmer la vue... »

*
* *

Des ressemblances, qui restent presque toutes très générales, des souvenirs, qui sont peut-être involontaires, voilà tout ce que nous a révélé la plus minutieuse confrontation de Reynolds, comme de Winckelmann, avec Stendhal. Même à admettre tous nos rapprochements, — et tous ne s'imposent pas, — il ne saurait être question ici de plagiats. L'expression que Stendhal a donnée à la pensée, même s'il ne l'a point inventée, est toute sienne, et Buffon dirait qu'il a fait sienne ainsi la pensée même.

Tout au plus s'agirait-il donc d'une filiation d'idées, plus ou moins lointaine. Mais rechercher l'origine de toutes les idées de Stendhal, si abondantes, si complexes, dans cette *Histoire de la Peinture* [1], ce serait entreprendre d'étudier toute sa vie intellectuelle jusqu'au moment où il a composé son livre. Je l'ai fait ailleurs. Ici mon objet

I, 91, et *passim*, dans tout ce premier vol. De même, II, 80, 81 : « Ceux qui n'ont aucune connaissance des ouvrages de l'art, sont souvent étonnés du haut prix que les connaisseurs attachent à des dessins qui paraissent faits avec peu de soin et nullement arrêtés à tous égards ; cependant ces dessins ainsi heurtés sont d'une grande valeur, à cause que, malgré la manière grossière dont ils sont exécutés, ils donnent une idée du tout... »

1. Où il se retrouve tout entier, comme l'a très justement fait remarquer M. Chuquet.

est plus modeste et plus précis. Je ne veux que déterminer les sources directes et immédiates de l'ouvrage. Et si j'ai, dans ce chapitre, étendu un peu plus loin mes investigations, c'est bien moins afin de prouver comment Stendhal a imité Winckelmann ou Reynolds, que pour montrer combien peu il les a imités.

Quelques idées prises à Lavater, quelques fragments tirés de Cabanis, des souvenirs de Winckelmann et de Reynolds, voilà relativement peu de choses. Et après cette enquête en quelque façon négative, portant sur les points les plus douteux, nous pouvons conclure, je crois, avec une suffisante vraisemblance, qu'il y a là, au centre de l'*Histoire de la Peinture*, une centaine de pages originales.

C'est une bonne fortune qui ne nous arrivera plus.

VI

RAPHAËL MENGS

L'influence de Raphaël Mengs [1] sur Stendhal et son *Histoire de la Peinture* est tout à fait analogue à celles que nous venons d'étudier. Comme Winckelmann et Reynolds, il a un rôle secondaire, ou,

1. Raphaël Mengs passait pour un grand peintre, au temps de Stendhal. Celui-ci avait appris à l'admirer en Allemagne, et surtout à Dresde, sa vraie patrie (il était né à Aussig, en Bohême, l'année 1728, mais son éducation s'était faite à Dresde, où son père était peintre d'Auguste III ; lui-même fut nommé, en 1746, premier peintre du roi de Pologne) ; il y avait vu ses tableaux, et les cite à côté de ceux du Corrège (*Jour. d'It.*, 315).

On le surnommait, sans ironie, le Raphaël du Nord, et sa gloire fut européenne. Les cours de Saxe, d'Espagne, d'Angleterre et de Rome se le disputèrent. Il vécut une grande partie de sa vie à Rome, — où Stendhal retrouva son souvenir, — et y mourut le 29 juin 1779. Il était membre de l'Académie de Saint-Luc, et de beaucoup d'autres. Sa peinture molle, doucereuse, et froidement emphatique, est de celles qu'on n'a plus à critiquer.

pour mieux dire, lointain. J'aurais donc pu ne point parler de ce collaborateur rare et distant. J'en parlerai néanmoins, car il est intéressant de

Ses livres, ensemble confus et médiocres, n'eurent pas moins de réputation que ses tableaux et ses fresques. Ils en ont le mérite. La seule qualité des uns et des autres est peut-être une admiration sincère et presque religieuse de la beauté, un grand respect de l'art, une façon sérieuse, honnête et réfléchie de le pratiquer. Mais la probité et les bonnes intentions compensent mal la pauvreté des dons, et la froideur du tempérament. Ami de Winckelmann, Mengs avait pour l'antique une admiration exclusive. Il travailla, avant Canova, à un retour vers la simplicité et la gravité des anciens. Par delà les maniéristes, ses préférences revenaient à la beauté calme de Raphaël. C'est un mérite historique qu'il faut lui laisser.

En pratiquant ses écrits, Stendhal suivit le goût public. Ils avaient d'abord paru, en 1780 (Parme, Bodoni, 2 vol. in-4°), réunis par les soins de Jos.-Nic. d'Azara. Il y eut plusieurs rééditions en Italie, surtout celle de Fea. (*Opere in questa edizione corette ed aumentate*, Roma, Pagliarini, 1787, in-4°.)

Ses œuvres furent partout traduites : en espagnol, par d'Azara ; en anglais ; en allemand (Prange, Halle, 1786, 3 vol. in-8°) ; enfin deux fois en français. La première de ces traductions, faite sur la version allemande, par Jansen, parut en 1781 (Paris, in-8°). Doray de Longrais en publia une autre, plus complète, en 1782 (Ratisbonne, petit in-8°). C'est à celle-ci que j'ai emprunté mes citations.

Stendhal paraît avoir eu entre les mains des éditions diverses. Il indique à son lecteur (p. 411) la trad. Jansen. Mais ailleurs (p. 372) il renvoie aux « Œuvres de Mengs, édition de Rome », et l'on voit par le contexte qu'il s'agit de celle du chevalier d'Azara.

savoir, en toute hypothèse, quels furent les rapports avec Stendhal d'un écrivain d'art en ce temps-là aussi considérable.

Si l'on veut savoir ce que pensaient de Mengs les contemporains de Stendhal, il suffit de lire l'éloge que fait Lanzi du « chevalier Raffaello Mengs, duquel, peut-être, nos descendants feront dater une époque nouvelle et plus heureuse pour la peinture » (II, 307). Lanzi n'admire pas seulement ses tableaux, mais ses écrits, et leur fait des emprunts fréquents. Il parle de « la beauté céleste des anges » qu'il avait peints au Vatican, et termine comme à regret l'histoire de cet « esprit véritablement sublime ».

Mais l'enthousiasme de Winckelmann est encore d'un autre ton. Après avoir cherché, dans les statues antiques, la perfection de chaque partie du corps humain (I, 484), il ne trouve toutes ces perfections réunies que dans les œuvres de son ami Mengs : « Le sommaire de toutes les beautés que les anciens artistes ont répandues sur leurs figures... se trouve dans les chefs-d'œuvre immortels d'Antoine-Raphaël Mengs, le premier artiste de son temps, et peut-être des siècles futurs. Semblable au phénix, on peut dire que c'est Raphaël ressuscité de ses cendres, pour enseigner à l'univers la perfection de l'art, et pour y atteindre lui-même autant qu'il est possible aux forces de l'homme. La nation allemande se glorifiait déjà, à juste titre, d'avoir produit un philosophe qui, du temps de nos pères, avait éclairé les sages, et semé parmi les peuples le germe de toutes les sciences. Il lui manquait de montrer au monde un restaurateur de l'art, et de voir le Raphaël germanique reconnu et admiré pour tel à Rome même, qui est le siège des arts. »

Après l'admiration italienne et l'enthousiasme allemand, voici les éloges d'un Français. En 1817, le ridicule traducteur des *Lettere pittoriche*, L.-J. Jay, écrivait : « Mengs,

Le livre de Mengs fut sans doute un des premiers qui donna à Beyle quelques idées précises sur les grands peintres d'Italie. On se souvient qu'il le découvrit, dès 1807, en Allemagne. Avant de très bien savoir ce qu'étaient Raphaël et le Corrège, il apprit de Mengs ce qu'il fallait en penser. On ne se débarrasse que malaisément de ces idées premières, reçues avant l'expérience, et qui modèlent ensuite l'expérience même.

Il acheta son livre en 1813, à Milan, et le relut avec plaisir [1]. L'*Histoire de la Peinture* était commencée depuis deux ans. Il serait bien singulier que Mengs fût absent d'un livre dont il a traversé ainsi l'élaboration.

Mais Raphaël Mengs n'a point fait proprement une histoire de la peinture. Il a écrit, pour ses élèves, un certain nombre de réflexions sur des

le seul peintre auquel, après le Poussin, on ait donné le beau nom de peintre philosophe... » — « Le seul Mengs offrit, pendant le XVIII[e] siècle, le bel exemple que le Poussin avait offert pendant le XVII[e]. Formés sur les grands maîtres, ils demeurèrent étrangers à la corruption régnante... » (380)

Stendhal ne pouvait résister à l'opinion unanime de toutes les nations ; comme son ancien professeur Jay, comme son maître Lanzi, comme Winckelmann, il disait (lettre du 8 décembre 1811) : « Le dernier des grands peintres est Raphaël Mengs (*). »

1. *Jour. d'It.*, 306, 320.

(*) Il est vrai qu'il le juge tout autrement en 1817 : voir *H. de la P.*, 331.

points particuliers. Il ne pouvait donc, à la façon d'un Lanzi ou d'un Bossi, fournir à Stendhal de longs chapitres bons à prendre.

Et surtout Mengs ne parle guère des peintres qui font le sujet de l'*Histoire de la Peinture*. Des Primitifs il ignore ou méprise à peu près tout. Les artistes du XIIIe siècle, écrit-il, [1], ne se souciaient ni de « beauté » ni de « perfection. » Il ne trouve d'autre nom à citer avant le Vinci que celui du Ghirlandajo.

Il confondait d'ailleurs à peu près Léonard avec ses prédécesseurs, car trois peintres seulement comptaient pour lui : « Raphaël, le Corrège, le Titien ». Tout le reste, avant lui-même, semblait négligeable à Raphaël Mengs. Il exécute Léonard de Vinci en moins de 15 lignes [2] ; avec une page envi-

1. *Lettre à M. Ponz.*

2. Voici, intégralement, tout ce qu'il a trouvé à dire sur le Vinci, dans ses *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles* (p. 335-336) :

« Léonard de Vinci né au château de Vinci près de Florence en 1445, mort en 1520 (*), étudia chez le Verrochio, qui lui enseigna, outre la peinture, les autres sciences qu'il possédait. Son goût était vaste et pénétrant. Il est le seul qui ait écrit sur la peinture avec succès. Son pinceau était un peu sec, et il ne savait pas mettre ce peu plus de clair-obscur dont l'école Lombarde a montré le chemin. Sa touche délicate est d'un fini admirable. Il fut un peu plus doux sur les contours que ses contemporains, cependant un peu plat : son coloris a quelque chose de trop brun et

(*) Ni l'une ni l'autre de ces dates n'est exacte.

ron il en a fini avec Michel-Ange [1], tandis qu'il consacrera deux pages et demie à Pierre de Cortone. Dans ces brèves notices, la qualité des appréciations, on peut le voir, en égalait la richesse. Il est difficile de montrer une inintelligence plus sûre d'elle-même.

Raphaël Mengs n'offrait donc à Stendhal que des ressources bien médiocres, puisque, d'après lui, il n'y avait pas encore d'art italien au temps dont Stendhal fait l'histoire : « ... comme le choix n'est que le résultat du goût et des connaissances, écrivait-il, *tous ceux qui existèrent avant Raphaël, le Titien et le Corrège*, ne s'attachèrent simplement qu'à l'imitation ; ainsi il n'y avait pour lors aucun goût ; un tableau ressemblait à peu près à un chaos : les premiers voulurent imiter la nature, et ne le pouvaient ; les autres l'imitèrent, mais ils voulaient choisir, et il ne leur fut pas possible. Enfin du temps des trois flambeaux de la peinture, Raphaël, le Corrège, et le

de roux ; le caractère de ses tableaux est ignoble, et les plis de ses draperies sont un peu cassés. Ses principaux ouvrages sont à Milan et en France. »

1. Le fragment suivant contient l'essentiel de cette page : « Son coloris est gris, son clair-obscur très égal ; les plis de ses draperies sont grands, mais trop collés sur la chair : ils paraissent plutôt de cuir que de drap. Ses femmes et ses enfants sont disgracieux. Les hommes robustes sont admirables pour l'anatomie et la vivacité des muscles. Il négligeait les extrémités. Les pieds de ses figures sont presque toujours défectueux... »

Titien, elle fut portée jusqu'au choix, ainsi que la sculpture [1] l'a été par Michel-Ange ; et ce ne fut que par le choix que le goût devint le partage de l'art. » (110-111.)

Stendhal eut le bon esprit de ne point adopter cette critique, d'une simplification facile, et inspirée aux plus pures traditions de l'art académique et classique. Il commença son *Histoire de la Peinture* bien avant ces « trois flambeaux » de l'art, et l'on sait qu'il s'arrêta sans être arrivé jusqu'à eux. Il ne put donc profiter des études assez longues que Mengs leur a consacrées, après avoir, par de doctes preuves, décidé que Raphaël « sans contredit... doit avoir le premier rang », le Corrège « conséquemment » la seconde place, car « après l'expression suit le gracieux », et que le Titien « doit... être regardé comme le troisième ».

Si Stendhal avait écrit les volumes suivants de son ouvrage, nous aurions certainement à montrer autant d'emprunts faits à Mengs [2] qu'il y eut d'emprunts à Lanzi, Bossi, ou autres. On verra, en effet, à l'appendice, que les passages déjà écrits de la vie du Corrège sont tout pleins des souvenirs de Mengs. Sans doute la vie de Raphaël, et celle du Titien, eussent prêté aux mêmes observations. Mais nous n'avons à nous occuper que du livre fait.

1. Mais non la peinture, on l'a vu.

2. J'ai déjà cité un titre où le nom de Mengs apparaît au premier rang.

Est-ce à dire que rien n'appartient à Mengs dans l'*Histoire de la Peinture* ? Stendhal n'a pu lui emprunter pages ou chapitres ; mais à côté de ces prélèvements par grandes masses, pour ainsi dire, et par blocs entiers, ne peut-il y avoir des imitations plus fragmentaires ? Le livre de Mengs, ne l'oublions pas, fait partie de la bibliothèque de Stendhal ; il est sur sa table de travail, où les livres se comptent ; il l'a pratiqué jadis. Assurément il le consulte encore quelquefois. Essayons de retrouver, dans l'*Histoire de la Peinture*, quelques bribes de ce livre familier.

D'abord, de quelle façon le juge-t-il ? Comme pour tous les critiques d'art qui lui rendent quelque service, Stendhal est dur à l'égard de Mengs. Mais est-ce bien cette fois dénigrement systématique, rancune inavouable ? N'est-il pas sincère quand il écrit : « Le jeune amateur ... en saura assez alors pour n'être pas endormi par la *Philosophie platonicienne* de Mengs, et pour profiter de ce qu'il y a de juste dans ses *Réflexions sur Raphaël, le Corrège et le Titien* » (411) ?

Mengs avait tous les défauts de l'esprit allemand, pour lequel Beyle éprouvait l'antipathie la plus spontanée. Ses abstractions vides, ses théories arbitraires et confuses, son pédantisme étroit semblent appartenir à quelque échappé de l'ancienne scolastique. Et son esthétique devait rappeler fâcheusement à Stendhal la doctrine d'un La Harpe, moins la clarté. Or depuis longtemps Sten-

dhal avait horreur de La Harpe et de ses idées.

Stendhal goûtait les faits : Mengs ne lui en donnait aucun, mais des dissertations verbeuses sur la beauté idéale, et la perfection qui « n'est qu'en Dieu seul » (61). Stendhal aimait la passion et la liberté : Mengs la correction froide et les doucereuses élégances du style académique.

Stendhal aura donc plaisir à critiquer les opinions de Mengs, un plaisir désintéressé ; le plus souvent, s'il le cite, c'est pour se distinguer de lui.

« Les livres de peinture sont pleins des défauts de Michel-Ange, écrit-il avec dédain. Mengs... le condamne hautement ; mais, après avoir lu ses critiques, allez voir le *Moïse* de Mengs à la chapelle des Papyrus, et le *Moïse* de San-Pietro in Vincoli. Nous sommes ici sur un de ces sommets tranchants qui séparent à jamais l'homme de génie du vulgaire. Je ne voudrais pas répondre que beaucoup de nos artistes ne donnent la préférence au *Moïse* de Mengs, à cause du raccourci du bras. Comment des âmes vulgaires n'admireraient-elles pas ce qui est vulgaire ? » (369) [1]

« Il était impossible, dit-il ailleurs [2], qu'un

1. Et, dans la page suivante, où Stendhal énumère, non sans mépris, les critiques adressées à Michel-Ange, plusieurs de ces critiques appartiennent à Mengs.

2. P. 183, dans un chapitre où il prend à partie les pédants qui dogmatisent sur les arts, et prétendent les régenter avec des formules.

homme froid comme Mengs ne détestât pas le Tintoret. On se souvient encore à Rome de ses *sorties* à ce sujet, ce qui ne veut pas dire que l'amateur qui ne peut admirer les ouvrages de Mengs comme Mengs lui-même ne voie avec plaisir la furie du Vénitien... »

Telle est la première influence de Mengs : il provoque chez Stendhal de vives réactions, et contribue ainsi, à sa manière, au livre de la *Peinture.* Pourtant, si Stendhal n'avait jamais lu Mengs que pour le contredire, je n'aurais pas à parler du peintre allemand. Mais copier autrui est chez lui une telle habitude, que même cet écrivain si déplaisant va lui fournir quelques centons.

« Masaccio ouvrit à la peinture une route nouvelle », écrit Stendhal (89), d'après Lanzi.

Mais je trouve ici sur son manuscrit (vol. XII) la note : « Mengs. » Lanzi, en effet, renvoyait à Mengs, et Stendhal l'alla consulter. Il lut [1] : le goût de Masaccio « approche plus de celui de Raphaël qu'aucun autre de son temps... Raphaël d'Urbin étudia ses ouvrages avec soin, car il y

Toute sa pensée s'exprime bien dans cette phrase (182) : « Les bons livres sur les arts ne sont pas les recueils d'arrêts à la La Harpe ; mais ceux qui, jetant la lumière sur les profondeurs du cœur humain, mettent à ma portée des beautés que mon âme est faite pour sentir, mais qui, faute d'instruction, ne pouvaient traverser mon esprit. »

1. Mengs, *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles*, 334-335.

avait plus d'*expression* dans Masaccio que dans tous les autres de son temps... »

Stendhal se souviendra de cette phrase lorsque, résumant l'apport de chaque peintre florentin, il écrira (116) : « Masaccio... donna l'*expression* [1]. »

Mais cette brève lecture a un bien autre effet que de fournir à Stendhal une idée nette sur un primitif florentin. Le mot a frappé son esprit, et voilà l'idée qui s'élargit, comme les cercles sur l'eau qu'une pierre émeut ; voici qu'il ne s'agit plus seulement de Masaccio, mais de toute la peinture, de ce qui, d'après Stendhal, doit en faire la beauté suprême. Et il écrit une page entière sur l'*expression* :

« *L'expression est tout l'art.*

» Un tableau sans expression n'est qu'une image pour amuser les yeux un instant. Les peintres doivent sans doute posséder le coloris, le dessin [2], la perspective, etc. ; sans cela l'on n'est pas peintre. Mais s'arrêter dans une de ces perfections subalternes, c'est prendre misérablement le moyen pour le but, c'est manquer sa carrière...

Par l'expression, la peinture se lie à ce qu'il y a de plus grand dans le cœur des grands hommes... » (90).

1. On retrouvera la même idée chez d'Agincourt (voir l'appendice.)

2. « Par le dessin, [la peinture]... s'acquiert l'admiration des pédants. Par le coloris elle se fait acheter des gros marchands anglais... », dit-il plus loin.

Or cette page, qui semble sortir d'un mot de Mengs lu en passant, n'est rien moins que la doctrine même de Stendhal. C'est l'idée fondamentale et la règle de sa critique, sa méthode personnelle de juger les œuvres et les artistes. Pour lui, la beauté des lignes ou leur vérité, la science des lumières ou la suavité du coloris ne font pas le vrai mérite d'un tableau. Il vaut surtout par les sentiments qu'il exprime. On le lui a bien souvent reproché [1]. Stendhal ne demande pas à une peinture des jouissances de connaisseur ; il y cherche des rêveries de poète, un plaisir de sentimental.

Il serait absurde de prétendre que toute la critique d'art de Stendhal est née ainsi d'une rencontre avec un mot de Mengs.Ce mot n'a été qu'une occasion. Il n'a fait que déclancher des idées toutes formées et toutes prêtes. Mais ce qui rend plus significative cette rencontre, c'est que Mengs aussi avait la même théorie, c'est que, pour lui comme pour Stendhal, l'expression était en art le but le plus élevé et presque le seul.

Mengs prétend juger la peinture « en philosophe », — c'est lui qui le dit. — Il estime donc un artiste plutôt d'après ses idées que selon la beauté pittoresque de ses œuvres ; il cherche dans un tableau un plaisir intellectuel. Et c'est au nom de cette théorie qu'il déclare Raphaël le plus grand de

1. Par exemple, M. Chuquet.

tous les peintres, parce que c'est le peintre de l'expression [1].

« Je tiens pour une vérité incontestable que la partie la plus noble de la peinture ne consiste pas en ce qui charme simplement la vue, et qui fait que les ouvrages sont du goût des personnes qui n'ont aucune connaissance de l'art, mais plutôt dans ces parties plus intéressantes, qui satisfont l'esprit de ceux qui savent faire usage des facultés de leur âme... [2] »

Ce n'est donc pas seulement à propos de Masaccio que Mengs a jeté cette idée dans l'esprit de Stendhal. Quand celui-ci lisait en Allemagne, dix ans plus tôt, le peintre philosophe, ce qu'il semblait avoir retenu surtout de son livre, c'était justement cette doctrine de l'expression [3]. Donc sur ce point, et depuis longtemps, Mengs était son maître.

Est-ce à dire que, sans Mengs, il aurait cherché autre chose dans les tableaux, et les aurait aimés

1. Il en donne une démonstration puérile (127-128, 134), en froid raisonneur qu'il est : Raphaël... « n'a fait agir aucun membre sans nécessité et sans que ce mouvement dût exprimer quelque chose ; il n'a pas... donné un coup de pinceau... sans quelque motif qui ne contribuât à l'expression principale... » Il prétend même, devançant l'idée de Stendhal, que Raphaël tient compte des *tempéraments*.

2. *Lettre à M. Ponz*, 288.

3. J'ai cité plus haut le passage (let. du 24 mars 1807). Pour avoir lu Mengs, il était « disposé à étudier l'expression », etc.

d'une autre manière ? Si toute sa philosophie de l'art lui venait de Mengs [1], il n'y aurait pas d'influence plus importante. Mais peut-on le croire ?

Juger les œuvres en littérateur n'est qu'une tendance trop naturelle à ceux qui ne peuvent les juger en artistes. L'inexpérience de Stendhal devait l'y amener, son goût de la psychologie l'y retenir. Et ce n'est pas la peinture seulement, mais la musique, qu'il a toujours goûtées à la façon d'un romancier et d'un poète.

Il serait d'ailleurs facile de montrer, entre la théorie de Mengs et la pratique de Stendhal, une différence essentielle. Mengs ne voit dans l'expression qu'une série de combinaisons logiques, fondées sur l'expérience et la raison, et faites pour satisfaire l'esprit. Stendhal demande à la peinture les jouissances fines et tendres du sentimental : il cherche, dans la contemplation d'un beau visage, des émotions ineffables et des rêveries intraduisibles. Il trouve en un geste suave de mystérieuses voluptés. Mengs et Stendhal, regardant le même tableau, n'éprouvaient rien de commun.

Mais ce que Mengs a donné à Stendhal, c'est une

1. Il faudrait d'ailleurs rappeler qu'avant Mengs on retrouve, chez les peintres académiques français du XVII[e] siècle, cette importance exclusive donnée à l'expression. C'était pour Beyle un héritage national. Et il avait retrouvé cette idée dans l'abbé Dubos. (Voir ma *Jeunesse de Stendhal.*)

théorie autorisée. Fort de cet appui, Stendhal a exprimé en maximes et en règles ce qu'il avait jusque là confusément senti. Et c'est chez Mengs qu'il a encore trouvé quelques applications précises de la doctrine : après lui, par exemple, il répètera que Raphaël était le peintre de l'expression.

Mais il sera toujours permis de croire que, même sans le secours de Mengs, Stendhal aurait su lire dans son âme, et trouver un langage clair pour traduire ses naturelles tendances.

Un mot de Mengs sur Masaccio nous a menés loin des primitifs. Un autre mot, sur Ghirlandajo, va nous ramener à eux. Mais ici la question aura moins d'ampleur.

Stendhal avait lu, comme tout à l'heure, dans Lanzi (I, 138) : Ghirlandajo « *fut le premier parmi les Florentins qui parvint*, au moyen de la *perspective*, à donner à ses compositions *la profondeur...* » Et une note renvoyait à Mengs.

Stendhal d'abord copia Lanzi [1], il copia sa note sur Mengs. En se relisant, il eut l'idée de voir ce que Mengs pouvait bien dire. Et il rencontra ceci : « La première partie qu'ils [les peintres du XVe siècle] trouvèrent, fut la perspective, dont la connaissance aida tellement à l'accroissement de la composition, que pouvant déjà rendre les raccourcis, ils se virent en état d'avancer leurs inventions.

1. Je trouve, dans son premier brouillon (vol. XII) : « Ghirlandajo... le premier parmi les Florentins qui sut donner de la profondeur à sa composition... »

— Ghirlandaio, Florentin, fut le premier qui au moyen de cette perspective, améliora la manière de cette composition, *en mettant les figures en groupes* [1]. Il fut de même le premier qui donna *de la profondeur* à ses compositions en *distinguant par une juste dégradation, le plan sur lequel elles étaient placées...* » (*Lettre à M. Ponz*, p. 253).

C'est d'après ce passage que Stendhal écrivit définitivement dans son *Histoire* (p. 105) : « Il sut distribuer *des figures en groupes*, et, *distinguant par une juste dégradation* de lumière et de couleurs *les plans dans lesquels les groupes étaient placés*, les spectateurs surpris trouvèrent que ses compositions avaient *de la profondeur.*

» Les peintres, avant lui, n'avaient pas su voir dans la nature la perspective aérienne... »

Mengs a-t-il montré surtout son ignorance en prétendant que Ghirlandajo avait su le premier grouper les figures, donner de la profondeur à ses compositions, et rendre la perspective aérienne, — c'est ce que je n'ai point à chercher ici. Stendhal, qui connaissait encore bien moins que lui Ghirlandajo et les peintres du *quattrocento*, était mal propre à réformer les jugements d'un maître qui faisait alors autorité. Il reproduisit donc, comme on vient de le voir, ses affirmations. Mais il ne s'en tint pas là. A ce qui n'était, chez

1. L'idée n'est pas dans Lanzi ; elle se retrouve chez Mengs et chez Stendhal (*H. de la P.*, 105).

Mengs comme chez Lanzi, qu'un détail donné en passant, il conféra, sans qu'on puisse savoir pourquoi, une importance tout à fait démesurée. Le chapitre tout entier fut intitulé par lui : « Du Ghirlandajo et de la perspective aérienne. » S'emparant de la simple phrase de Mengs et de Lanzi, en exagérant la portée, avec la belle assurance des ignorants, il fait de cette découverte le caractère essentiel des œuvres du Ghirlandajo, leur beauté supérieure ; Ghirlandajo devient le grand inventeur de l'*atmosphère* et des lointains, une sorte de Corrège primitif ; de lui date une révolution dans la peinture : « Ghirlandajo *s'est fait un nom immortel dans l'histoire de l'art* pour avoir aperçu cet effet, que le marbre ne peut rendre, et qui peut-être manqua toujours à la peinture des anciens.

» La magie des lointains, cette partie de la peinture qui attache les imaginations tendres, etc... » (106).

L'histoire de ce mot de Mengs, saisi et amplifié par Stendhal, est, on le voit, significative. C'est un très curieux exemple de son imagination déformante, si capricieuse et si forte, quand nulle expérience ne la gênait. Et c'était le cas. Un élan de lyrisme [1] qu'on n'attendait point a achevé la méta-

1. On saisit mal pourquoi, ce jour-là, Stendhal paraît si excité. Ghirlandajo est un grand peintre, mais Stendhal le connaît mal. On se rappelle qu'il n'avait rien trouvé de remarquable à Santa Maria Novella, où sont les chefs-d'œuvre du maître. Et aujourd'hui il interrompt un texte

morphose. Mengs se serait mal reconnu, mais il est au fond de cette sottise.

En cherchant bien, on peut rencontrer encore, éparses çà et là, quelques idées de Mengs, idées d'ailleurs secondaires, assez banales, et que Stendhal aurait pu trouver partout s'il ne les avait pas trouvées chez celui-là. Elles nous rappellent surtout que Mengs a été le premier bréviaire artistique de Stendhal, dont il s'est dégagé sans l'oublier. Je me contenterai de les indiquer brièvement.

Stendhal est tout à fait dans la manière de Mengs, et cite les mêmes modèles, pour les mêmes qualités, quand il écrit (p. 95) : « Il faut étudier le dessin dans Raphaël..., le coloris dans le Titien..., le clair-obscur dans le Corrège [1].... »

L'œuvre définitive de Raphaël est, pour Stendhal, *la Transfiguration* (p. 95) ; c'est peut-être dans Mengs qu'il a pris cette préférence, si discutable [2].

S'il redit ailleurs [3] que le Titien a entre tous « la science du coloris », mais que ce peintre « se trompe

de Lanzi qu'il copie, pour s'écrier : « On voit partout un esprit enflammé de l'amour du beau, et qui secoue la poussière du siècle. » (108)

1. Voir en particulier les *Pensées sur le goût et sur la beauté dans la peinture* : la phrase de Stendhal en est l'évident résumé.

2. Mais, il est vrai, si courante alors.

3. Chap. LXVI ; il faut lire tout ce chapitre où Stendhal, plein des doctrines de Mengs, oppose Raphaël au Titien, le dessinateur au coloriste.

sur le grand but de la peinture » (p. 178, 179), c'est sans doute pour avoir lu dans Mengs que le Titien était le modèle des coloristes, mais aussi « qu'il avait plus senti dans la nature le matériel que l'idéal » (Mengs, p. 126), et que ses têtes sont « presque toujours sans expression [1] » (p. 379).

Mengs aussi avait dit avant Stendhal : « Raphaël d'Urbin, au lieu du style sublime, n'est parvenu qu'au grand. *Michel-Ange n'a choisi que le terrible* » (p. 222). Et Stendhal répétera volontiers et souvent que « l'artiste florentin... a... vu... seulement que la terreur est le premier sentiment de l'homme,.... qu'il excellait à la faire naître [2] ». Idée d'ailleurs assez simple pour que Stendhal ait pu la trouver sans le secours de Mengs.

Lorsque Stendhal écrit cette phrase singulière : « Comme le Dante, le sujet que présente Michel-Ange manque presque toujours de grandeur et surtout de beauté... Mais ses sujets s'élèvent rapidement au sublime par la force de caractère qu'il leur imprime... » (376), il corrigeait ingénieusement la première version, toute différente, que l'on trouve au tome XII de ses manuscrits : « comme le grand poète florentin, il n'a pas toujours trouvé la beauté », affirmation qu'il autorisait d'un passage de Mengs, celui peut-être où Mengs disait :

1. Cette théorie singulière, et dont on est heureux de laisser en partie à Mengs la responsabilité, se retrouve ailleurs chez Stendhal.

2. P. 315.

« Ses femmes et ses enfants sont disgracieux. » La pensée ici s'est déformée au point de n'être plus reconnaissable.

Enfin quand Stendhal se décide, après 116 pages, à donner le plan général de son livre, en faisant la synthèse de la peinture italienne, il emprunte à Mengs sa division en cinq grandes écoles. Lanzi en distinguait neuf, et subdivisait encore l'une d'elles, l'école Lombarde, en cinq écoles particulières. Stendhal voulut simplifier ; il se souvint que Mengs avait écrit des *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles*, et que ces écoles étaient au nombre de cinq. Il écrivit même sur le manuscrit (XII) : « Voyez dans Mengs le caractère des cinq écoles » (*inéd.*).

Mais il n'en fit rien lui-même [1]. Ses souvenirs l'avaient d'ailleurs trompé. Mengs comptait bien cinq écoles, mais, après l'école florentine, l'école romaine, l'école lombarde et l'école vénitienne, il plaçait l'école française. Stendhal remplaça celle-ci par l'école bolonaise [2].

1. Peut-être parce que Mengs, contrairement à ce que croyait Stendhal, met bout à bout les notices des peintres, mais ne définit nullement chaque école.

2. Dans les caractères qu'il donne à chaque école, on peut, si l'on veut, reconnaître des idées éparses chez Mengs. « Nous verrons le dessin faire la gloire de l'école de Florence, comme la peinture des passions celle de l'école romaine. » — « La *vérité* et l'*éclat des couleurs* distingueront Venise... » — « Guido Reni... portera la beauté

Ce sont là, je crois, tous les emprunts [1] que Stendhal fit à Mengs. On les trouvera très mesurés. Retirer de la *Peinture* Lanzi, Bossi, Amoretti, serait démembrer et détruire tout le livre. Si Mengs n'avait point existé, il y manquerait peu de choses. La place qu'il occupe parmi tous les pères inconnus de l'*Histoire de la Peinture* est donc modeste. Il est l'inspirateur plus ou moins direct, et toujours désavoué, de quelques théories générales et de quelques idées éparses. Stendhal aurait pu le reconnaître, sans danger pour l'honneur de son livre. Mais il aimait trop peu sans doute ce peintre philosophe pour accepter même cette lontaine et vague parenté.

au point le plus élevé où elle ait peut-être paru parmi les hommes (*). »

Mais Stendhal ne s'inspire plus de Mengs quand il écrit « que l'école lombarde » est « célèbre par l'*expression suave et mélancolique* des ouvrages de Léonard de Vinci et de Luini. » Mengs, qui rattachait l'école Bolonaise à l'école Lombarde, plaçait Léonard de Vinci dans l'école Florentine, et n'a jamais nommé Luini (**).

1. Pour être complet, je rappellerai que Stendhal donne une fois, en indiquant la référence, un passage du chevalier Azara, éditeur de Mengs (*H. de la P.*, 372).

(*) Mengs avait appris à Stendhal que les têtes de femmes du Guide « sont d'une beauté de caractère sans égal, qu'il prit des têtes antiques des filles de Niobé » (Mengs, 361). Stendhal le redira souvent.

(**) M. Urbain Mengin a cependant tort de croire que Stendhal découvrit Luini. Les *guides* de Milan ne l'oubliaient pas, et Lanzi lui donne une place tout à fait importante dans l'école milanaise.

VII

VASARI

Le jour même qu'il vint à Beyle la « pensée extravagante » de se faire critique d'art, à la fin d'octobre 1811, il acheta, on s'en souvient, pour une centaine de francs, la bibliothèque élémentaire dont il devait tirer son *Histoire.* Vasari y tenait la plus large place, et la plus coûteuse. Pour 55 francs, Beyle s'était procuré les onze premiers volumes d'une édition qui paraissait alors [1]. Il est probable qu'il la compléta par la suite.

L'on peut dire que, depuis ce jour jusqu'à l'apparition de l'*Histoire de la Peinture*, Vasari ne quitta point la table de travail d'Henri Beyle.

1. Il ne peut s'agir que de l'édition des *classici*, en 16 volumes in-8°, qui parut à Milan de 1807 à 1811.

Beyle a d'ailleurs consulté aussi les notes de Bottari (dans son édition de Vasari, Rome, 1760, 3 vol. in-4°). J'indiquerai ces emprunts à leur place, parmi ceux de Vasari et de Condivi.

Aussi bien, parmi toutes les sources du livre, était-ce la plus nécessaire, et la plus avouable. Nous trouvons, en effet, dispersés de la première à la dernière page, et à peu près dans tous les chapitres, des emprunts faits à Vasari. De tous les auteurs que Beyle a employés c'est le seul, avec Lanzi, auquel il soit resté aussi constamment fidèle. Il n'y a point à en être surpris.

On peut au contraire s'étonner qu'il n'ait pas fait de lui un plus fréquent usage. Si ces emprunts sont dispersés partout, ils ne sont pas nombreux. Nous mettons à part la *Vie de Michel-Ange*, que nous étudierons dans le chapitre suivant, et pour laquelle Beyle a eu sans cesse recours à Vasari. Mais, dans tout le reste de son livre, nous ne trouvons que dix-neuf fois le souvenir évident de l'auteur italien. C'est bien peu, si nous pensons qu'il n'est pas un peintre dont parle Beyle à qui Vasari ne consacre une étude plus ou moins copieuse.

Mais la raison en est bien simple. Ne connaissons-nous pas la pratique de Beyle ? Il ne prend point de peines inutiles. Quand Lanzi, ou Bossi, ou Amoretti, lui offrent un plat tout préparé et bien à point, pourquoi recommencer, par un travail fastidieux, le mélange et l'extrait qu'ils ont déjà composé ?

C'est donc seulement par boutades, un peu au hasard, et d'une main capricieuse, qu'il feuillette les *Vies* innombrables de Vasari, le plus bavard des historiens de l'art. N'imaginons pas qu'il les

lise d'un bout à l'autre, pour y choisir l'essentiel, et rejeter le reste. C'est souvent un détail sans importance, et parfois même sans intérêt, qu'il ira chercher, on ne sait pourquoi, tandis qu'il néglige des faits beaucoup plus curieux. Il prend sans doute ce qui lui a sauté aux yeux tout d'abord, ou encore ce qui lui va pour boucher un trou dans la compilation déjà faite. Ainsi, picorant ici et là, avec plus ou moins de bonheur, une anecdote, un petit fait, un mot, une date, un nom, il sème de loin en loin dans son ouvrage des morceaux de Vasari.

Ces emprunts ne sont presque nulle part des traductions. Vasari est trop verbeux pour que Beyle puisse l'introduire, tel quel, dans son propre livre. Très librement, et comme il convient, il le résume, et fait une matière toute neuve des éléments qu'il a pris chez lui. Plus rien qui ressemble à la méthode trop connue de ses habituels plagiats. Il en use en honnête homme avec Vasari.

Mais, s'il ne lui vole pas son style, il n'a en revanche aucun scupule pour ajouter aux faits authentiques qu'il emprunte des broderies de sa façon. Il agrémente, enjolive, ajoute un accent plus vif au tableau, un mot piquant au dialogue. Le romancier perce déjà dans l'historien. Nous en donnerons mieux la preuve au chapitre suivant. Mais on pourrait relever déjà quelques-unes de ces fantaisies, parmi les emprunts dont il nous reste à dresser la liste précise.

— Page 57 : histoire de la *Madone* de Cimabué, à *Santa Maria Novella.*

Depuis : « Le peuple fut si frappé... », 16 lignes (Vasari, *Vita di Cimabue*, II, 7 [1]).

— Page 59 : caractère de Cimabué.

Depuis : « Tout ce qu'on sait de son caractère... », 9 lignes, y compris la citation de Dante (*id.*, *ibid.*, 8-9).

— Page 64 : plaisanteries de Giotto.

Depuis : « Un jour... », 10 lignes (*Vita di Giotto*, II, 81-82).

— Page 70 : référence en note.

— Page 71 : note 2, collaborateurs d'Orcagna, et description d'un tableau de Traïni.

Depuis : « Il travaillait ordinairement... », 7 lignes (*V. d'Andrea Orcagna*, II, 202-203).

— Page 88 : Paolo Uccello et la perspective.

Depuis : « On le trouvait seul... », 3 lignes (*V. di P. Uccello*, III, 66 ; assez modifié).

— Pages 97-99 : vie et caractère de Fra Filippo Lippi ; emprunts fragmentaires.

« C'était un pauvre orphelin... », 3 lignes et demie.

« On disait à Florence... », 11 lignes.

« Quelquefois il ne pouvait pas même... », 15 lignes et demie.

« Il fut aimé et enleva sa maîtresse. »

« Elle déclara qu'elle passerait sa vie... », 2 lignes.

1. Je renvoie à l'édition de 1822-23, Florence, 13 vol. in-12.

« En mourant, il recommanda... », 3 lignes.

« Lorsque Fra Filippo était heureux... », 2 lignes. (*V. di F. F.Lippi*, III, 283-293).

Tous ces emprunts, intercalés entre des extraits de Lanzi, sont modifiés par Stendhal, embellis de réflexions morales, et constamment faussés. — Stendhal exagère et transforme Vasari : « Fra Filippo, dit celui-ci, fut grand ami des personnes joyeuses et vécut toujours allègrement. » « Lorsque Fra Filippo était heureux, dit Stendhal, c'était l'homme le plus spirituel de son siècle. » — Stendhal invente des circonstances romanesques ou piquantes. Raconte-t-il comment Fra Filippo séduit Lucrezia Buti en faisant son portrait, il ajoute de son cru tout ceci : « Mais la curiosité, ou leur devoir, en retenait toujours quelqu'une [des religieuses] auprès du peintre. Cette gêne cruelle redoublait ses transports. C'était en vain que chaque jour il trouvait quelque nouvelle raison pour revoir son travail ; il ne pouvait parler : ses yeux surent enfin se faire entendre. Il était joli garçon, on le regardait comme un grand homme, sa passion était véritable.... En sa qualité de moine, il ne pouvait l'épouser. Le père, riche marchand, voulut user de ce prétexte... » — Enfin et surtout Stendhal fausse à plaisir le sens du récit, et le caractère que Vasari donne à Fra Filippo. De ce bon vivant, grand trousseur de filles, toujours en quête d'un jupon, et qui, tourmenté par un tempérament excessif, sauta par la fenêtre un jour que Cosme

de Médicis l'avait enfermé pour le contraindre au travail, de ce moine endiablé, brûlant jusqu'à la mort d'une « fureur plutôt bestiale qu'amoureuse [1] », le romanesque et tendre Beyle fait un soupirant mélancolique, toujours hanté de rêves impossibles, et qui vit nuit et jour en platonique contemplation devant le portrait de sa maîtresse. Ce Fra Filippo sentimental et romantique est une invention inattendue, et nul chapitre mieux que celui-ci ne montre avec quelle libre et impertinente fantaisie Stendhal se sert de Vasari sans le suivre.

— P. 101 : « Le malheureux Dominique, en expirant, recommandait de le porter chez son ami Castagno » qui l'avait assassiné (*V. di Andrea del Castagno*, IV, 310). Mais Vasari disait seulement que « les serviteurs » de Domenico allèrent, dans leur ignorance, demander secours à son assassin.

— P. 105 : sur le père de Ghirlandajo.

« Dominique Corrado était fils d'un orfèvre... », 4 lignes (*V. di D. Ghirlandaio*, IV, 411).

— P. 107 : « Arrivé au milieu de sa carrière, le Ghirlandaio... », 8 lignes (*Id.*, 424-425).

— P. 108 : un mot de Ghirlandaio.

« ... il disait que.... », 3 lignes (*Id.*, 427).

1. D'après Vasari, le pape Eugène IV aurait voulu le dispenser de ses vœux pour qu'il pût épouser Lucrezia, mais Fra Filippo aurait préféré garder ses vœux, et sa liberté.

— P. 129-130 [1] : détails sur le Vinci.

« Une rare beauté... », 2 lignes (*Vita di Lionardo d. V.*, V, 16).

« Sa force était telle... », 1 ligne (*Id.*, 32).

L'histoire de son carton d'Adam et Ève et du bouclier : « Son plus ancien ouvrage... », 13 lignes (*Id.*, 17-19).

— P. 133 : « ... et à laquelle il avait donné la forme d'une tête de cheval » (*Id.*, 21).

— P. 158 : Vinci et le carton de sainte Anne.

« Vinci trouve en arrivant... », 8 lignes (*Id.*, 26-27).

— P. 159-160 : Vinci et la Joconde.

« Au lieu d'entreprendre... », 14 lignes et demie (*Id.*, 27-28). Très modifié.

— P. 160-161 : « Soderini lui assigne des appointements... », 5 lignes (*Id.*, 30).

— P. 162 : « Il n'avait auprès de lui que des objets beaux ou gracieux... », 3 lignes (*Id.*, 25-6).

Léonard achète des oiseaux pour leur donner la volée :

« Un jour par exemple... », 6 lignes (*Id.*, 16) [2].

Ce sont en résumé dix-neuf fragments, variant

1. A la page 128, certains détails des débuts de Léonard chez Verrocchio pourraient être également empruntés à Vasari.

2. Signalons encore, aux pp. 175-176, un passage de Vasari cité en italien par Stendhal, avec le nom de l'auteur (note 4).

de 1 à 38 lignes, dispersés dans les 175 premières pages du livre. Ils forment un total d'un peu plus de 150 lignes. Vasari aurait donc été pour Beyle d'un bien maigre profit, si l'*Histoire de la peinture* s'était arrêtée là. Tout au contraire il va devenir l'une des sources essentielles pour la *Vie de Michel-Ange.* Non seulement Beyle va recourir sans cesse à lui ; mais encore il mettra plus de scrupules dans ses emprunts, et moins de désinvolture.

VIII

LA VIE DE MICHEL-ANGE

§ 1. — *Condivi et Vasari.*

Pour la première fois, arrivé au livre VII et dernier de son ouvrage, Stendhal se décide à employer une méthode honnête. Il ne mérite plus de critique, ou du moins ce ne sera plus celle du plagiat. Autant qu'il est décent de le demander à un amateur librement fantaisiste, il inaugure enfin une manière qui se rapproche des procédés usuels de la critique moderne. Il a recours aux meilleures sources, il va jusqu'aux auteurs de première main, il ne cache plus de qui il se sert.

Sans doute il ne faut pas lui demander encore une bibliographie complète, pas davantage une discussion serrée et comparative des différents témoignages. Stendhal ne saurait jamais être un érudit. Il traite l'histoire comme un roman. C'est déjà beaucoup qu'il se rapproche autant qu'il est

possible de son héros, qu'il apprenne à le connaître en consultant ceux qui l'ont connu, qu'il sache se documenter. Ne lui demandons pas de faire avancer la science, de découvrir des faits nouveaux, de soumettre les autres à une critique rigoureuse. Ce n'est pas son métier. Disons même qu'il a mieux à faire.

Deux écrivains s'offraient d'abord à son choix, parmi tous ceux qui parlèrent de Michel-Ange. L'un et l'autre, disciples du maître, avaient écrit en quelque sorte sa vie sous sa dictée. On n'ignore plus que Stendhal ne s'embarrasse pas, habituellement, de plusieurs livres. Il préfère en prendre un et travailler sur lui seul. Sachons lui gré, cette fois, de les avoir pris tous les deux. Vasari et Condivi lui fournirent la matière de son étude sur Michel-Ange.

Désormais il n'a plus à cacher ses auteurs : comme il va recueillir les faits de la vie de Michel-Ange là où seulement il est possible de les trouver, chez des contemporains et des témoins, il ne peut que se donner du lustre en citant Vasari ou Condivi. C'est prouver sa science à son lecteur. Il ne s'en fait pas faute.

Dès les premières pages, c'est une longue note, avec une citation italienne de Vasari (p. 295) ; nouvelle citation (« Vasari, X, page 30 ») à la p. 317 ; il le traduit à la page 318 (« Vasari fait les réflexions suivantes.... etc. »). Il y renvoie encore, page 327, en note ; p. 329, en note ; p. 349, en note ; p. 355,

en note ; p. 395, dans le texte ; et p. 396, dans le texte et deux fois en note.

Il ne dissimule pas davantage les nombreux emprunts faits à Condivi. A plusieurs reprises, dans le texte ou en note, il le traduit, ou invoque son témoignage, indiquant avec soin la référence (p. 305 : « Il voulut rendre sensible, *dit Condivi...* » ; p. 316 : citation, et renvoi dans la note ; p. 327 : citation italienne en note ; p. 329 : citation, et référence en note ; p. 383 : citation dans le texte ; p. 393 : note ; p. 396 : citation dans le texte, et référence en note [1]).

Nous sommes donc très loin de son attitude ancienne : il se gardait bien de nommer Lanzi, même en note ; il ne parlait de Bossi que pour le tourner en ridicule. Maintenant il cite et cite encore Vasari comme Condivi, et ne dit point de mal d'eux.

Mais, s'il les nomme souvent, il se sert de leurs livres bien plus souvent encore sans les nommer. Le nombre de ses citations, il est vrai, peut faire conjecturer à tout lecteur qu'il a tiré de ces deux écrivains la matière de son ouvrage. Nulle intention, par conséquent, de cacher ses sources n'apparaît ici. Il néglige seulement, — et des historiens très estimés le font encore aujourd'hui, — de nous indiquer à chaque instant ses références.

Sur plus de 100 pages formant la vie de Michel-

1. Cf. surtout le passage de la page 306 que je citerai tout à l'heure.

Ange, il y en a environ 40 qui ne sont qu'un abrégé, une traduction ou une adaptation de Vasari ou de Condivi [1]. On peut se demander tout d'abord la part respective de ces deux auteurs.

Stendhal les consulte tous les deux, je l'ai dit, mais il n'est pas si facile qu'on pourrait le croire de reconnaître chaque fois auquel il a recours. Quand Vasari et Condivi sont différents, rien de plus simple. Mais souvent le même texte se retrouve exactement sous la plume de tous les deux [2]. Comment savoir lequel Stendhal a suivi [3] ? Il n'est

1. Stendhal n'a pas toujours su concilier les passages copiés et ses opinions personnelles. Parlant de l'*Amour endormi*, imité de l'antique par Michel-Ange, Vasari disait : « ...Pareva antico : ne è da maravigliarsene *perchè aveva ingegno da far questo* » ; et Condivi écrivait aussi ; « ...come quello, a cui nessuna via d'ingegno era occulta. » Stendhal, les copiant, dit à son tour : « Buonarotti, dans le caractère duquel entrait à merveille cette espèce d'épreuve de son talent... » Mais quand, à la page suivante, il donne sa pensée personnelle, sans s'apercevoir de la contradiction, il écrit : « *Rien de plus impossible que l'imitation* pour un génie original et bouillant : Michel-Ange devait se trahir de mille manières » (305).

2. D'abord parce qu'ils écrivent sur les mêmes faits, et d'après les mêmes témoignages. Puis parce que, évidemment, ils se copient.

Je rappelle que Vasari écrivit en 1550 sa première *Vie de Michel-Ange*. Condivi publia la sienne en 1553. Vasari fit à son tour une seconde édition après la mort de son maître.

3. Prenons, par exemple, ce passage de Stendhal (294) : « Naissance vraiment remarquable, s'écrie son historien,

d'ailleurs point vraisemblable qu'il ait, impartialement et également, pris autant à l'un qu'à l'autre. Il a dû, — nous savons que c'est là sa méthode habituelle, — travailler sur le texte de l'un, c'est-à-dire le copier en le résumant, — puis compléter avec l'autre. Et l'on pourrait être curieux de savoir lequel, de Vasari ou de Condivi, il a choisi pour former la trame de son texte. Son choix même nous donnera la mesure de sa critique.

Ce qui augmente la difficulté du problème, c'est que Stendhal ne traduit presque jamais mot à mot : d'habitude il résume, arrange, corrige. Aussi à maintes reprises discerne-t-on une évidente parenté entre les trois textes, sans pouvoir du tout établir la filiation authentique de celui de Stendhal.

Mais il n'en est pas toujours ainsi. L'examen attentif des petites différences permet souvent de retrouver sur quel auteur a travaillé Stendhal. Et si, comme il advient, c'est généralement en faveur

et qui montre bien ce que devait être un jour ce grand homme ! Mercure suivi de Vénus étant reçu par Jupiter sous un favorable aspect, que ne pouvait-on pas se promettre d'un moment si bien choisi par le destin ? » C'est la traduction du texte de Condivi (3) : « ...Avendo Mercurio con Venere in seconda nella casa di Giove ricevuto con benigno aspetto, prometteva... che tal parto dovesse... » Mais c'est aussi la traduction de Vasari : « ...Avendo Mercurio e Venere in seconda nella casa di Giove con aspetto benigno ricevuto... » On ne peut donc reconnaître ici quel est l' « historien » dont parle Stendhal.

du même texte que se résout la comparaison, il sera logique et naturel d'admettre que dans ces passages aussi, où la comparaison reste vaine, Stendhal a eu plutôt recours à son auteur favori. Or, presque toutes les fois que Stendhal, ayant à choisir entre les deux historiens, a manifestement copié l'un plutôt que l'autre, c'est Condivi que nous pouvons reconnaître dans sa version. Nous en devons conclure que, dans les cas douteux, c'est Condivi aussi qu'il a imité. Condivi a donné la trame continue, Vasari quelques broderies, et, çà et là, de quoi boucher quelques trous.

J en apporterai un petit nombre de preuves. Les deux premières pages de Stendhal (294-295) se retrouvent chez Vasari aussi bien que chez Condivi, mais on remarque ces différences :

— Vasari dit que Michel-Ange vint au monde le 6 mars, un dimanche, et Condivi dit un lundi ; « un lundi », répète Stendhal (294).

— Vasari raconte, sans plus de détails, que Michel-Ange copia une estampe de « Martino Tedesco [1] » ; Condivi appelle celui-ci « Martino d'Olanda », et prétend que son ami Granacci se chargea d'apporter à Michel-Ange pinceaux et estampe. Stendhal dit aussi : « Martin d'Hollande », et fait intervenir, comme Condivi, Granacci (295).

— De même (page 324), quand Stendhal décrit le premier dessin du tombeau de Jules II, c'est

1. Martin Schœn ; Vasari lui donne un nom plus juste que Condivi et que Stendhal.

l'interprétation de Condivi, toute contraire à celle de Vasari, qu'il reproduit.

— Racontant la brouille de Michel-Ange et de Jules II, Stendhal fait dire à Michel-Ange : « Et vous direz au Pape... que si désormais il désire me voir, *il m'enverra chercher* » (p. 325). Il reproduit à peu près exactement le texte de Condivi : «E voi direte al Papa che se da qui innanzi mi vorrà, *mi cercherà altrove* » (29). Vasari lui prêtait ces paroles un peu différentes, et plus molles : ... «rispose al palafrenieri del papa, che gli dicesse che da qui innanzi, quando lo cercava Sua Santità, *essere ito altrove.* »

— Stendhal reproduit ainsi l'entretien de Jules II et de Michel-Ange à propos de la Sixtine (342) : ... « Tu as beau dire, il faut mettre de l'or... La chapelle aura l'air pauvre. — Et les hommes que j'ai peints *furent pauvres aussi.* » Ce sont les fortes et simples paroles rapportées par Condivi : « Quei, che sono quivi dipinti... *furon poveri ancor essi* » (41). — L'éloquent Vasari avait éprouvé le besoin de développer davantage : « ... Quegli che son dipinti non furon mai troppo ricchi, ma santi uomini, perchè gli sprezzaron le ricchezze. »

Ces exemples suffiront. Comme on ne voit guère, chaque fois, que Stendhal ait eu des raisons particulières pour préférer l'un des deux historiens, il faut conclure qu'en principe il avait fait choix de Condivi [1].

1. La comparaison de l'ensemble des emprunts mènerait

Il faut remarquer pourtant que, si le texte de Condivi fut l'objet de son premier travail, Stendhal ne s'est pas interdit, non seulement de le compléter, mais quelquefois de le corriger par Vasari. Les cas sont rares où Vasari fut préféré à Condivi, trop rares pour infirmer les conclusions précédentes. Il faut néanmoins les mentionner. Ce sera montrer que Stendhal (pour embellir le récit plus souvent que par amour de la vérité) ne se contentait pas d'une seule version, mais prenait la peine de mêler parfois ses deux auteurs, et de les améliorer l'un par l'autre.

C'est ainsi qu'au début de la *Vie de Michel-Ange*, dans une page, je l'ai montré, copiée de Condivi, il abandonne un moment celui-ci. Condivi, en effet, ne dit nulle part que Michel-Ange ait été proprement l'élève du Ghirlandajo ; il se contente

au même résultat. Elle se résumerait ainsi : 1° nombreuses sont les pages communes à Condivi et à Stendhal, qui ne se retrouvent pas chez Vasari ; 2° quelques passages seulement sont empruntés par Stendhal à Vasari, sans être dans Condivi ; 3° beaucoup sont communs à Condivi, à Vasari et à Stendhal. — Par conséquent, ce qui appartient sûrement à Condivi est considérable, ce qui appartient sûrement à Vasari peu de choses. N'est-il pas naturel d'attribuer la portion commune et douteuse à celui dont la part est déjà la plus forte, à Condivi ?

Enfin une dernière raison nous ferait conclure de la même manière : l'ordre des faits est le même chez Stendhal et chez Condivi. Il est différent dans Vasari. (Cf. plus bas.)

de les montrer en relation, et raconte comment Ghirlandajo s'attribuait, sans aucun droit, le mérite d'avoir formé Michel-Ange, « non avendo egli portogli aiuto alcuno.... », « alors qu'il ne lui avait apporté aucun secours ». Vasari, dans sa seconde édition, a protesté contre ce récit, et pour prouver les bons procédés de Ghirlandajo, il cite le contrat par lequel le père de Michel-Ange engageait son fils comme apprenti dans l'atelier du peintre. Stendhal, avec raison sans doute, laisse ici Condivi pour suivre Vasari.

Ailleurs il se contente d'ajouter un détail qui ne se trouvait pas chez Condivi. Parlant des sculptures de San Domenico de Bologne, et, le contexte l'indique, empruntant à ce moment tout son récit à Condivi, il nomme les deux auteurs dont Condivi ne disait mot : « Il manquait à l'autel ou tombeau, qu'avaient travaillé autrefois Jean Pisano et Nicolà dell'Urna, deux petites figures de marbre... » (303) [1].

Même procédé à la page 350. Condivi racontait bien comment Michel-Ange, au temps du siège de Florence, avait fait un tableau de Léda, qu'il avait donné à l'un de ses garçons d'atelier. Mais c'est dans Vasari que Stendhal trouva que le garçon

1. Sans doute il pouvait trouver ces deux noms dans le premier guide venu. (Je rappelle qu'il avait vu Bologne et les sculptures dont il parle.) Mais je croirais qu'il les a bien empruntés à Vasari, car Vasari, comme Stendhal, nomme *Giovanni* Pisano à côté de *Nicola*.

s'appelait Antonio Mini, et qu'il reçut en outre de Michel-Ange deux caisses de dessins.

Ce sont là des exceptions rares. En général Stendhal n'a recours à Vasari que pour les récits qui manquent entièrement dans Condivi. Condivi est donc bien l'auteur responsable de la plupart des faits contenus dans la *Vie de Michel-Ange.*

D'ailleurs Stendhal le déclare en propres termes (306-307) : « Je me fonde sur son histoire, imprimée sous ses yeux à Rome en 1553, dix ans avant sa mort. Condivi, son élève, son confident intime, ne voit que par les yeux du maître, est plein de ses leçons, n'a pas assez d'esprit pour mentir. Le petit écrit qu'il a publié peut donc être regardé comme tissu à peu près uniquement des pensées de Michel-Ange » [1].

Stendhal justifie excellemment sa préférence. Il pensait de l'ouvrage de Condivi ce qu'en disait Mariette [2] : « ... plus je lis cette vie, plus je suis

1. La *Vita di Michelangiolo Buonaroti*, par Ascanio Condivi, parue à Rome, en 1553, in-4°, avait été rééditée, à Florence, en 1746, in-f°, avec les notes de Gori et de Mariette. C'est l'édition que recommande Stendhal dans les *Promenades dans Rome* (II, 121), et celle apparemment dont il s'est servi.

Nous renvoyons ici à l'édition de la *Collezione di ottimi Scrittori italiani in supplemento ai Classici Milanesi* : *Vita di Michelangelo Buonarroti* scritta da Ascanio Condivi suo discepolo, Pisa, presso Niccolò Capurra, MDCCCXXIII.

2. *Observations de M. Pierre Mariette sur la Vie de*

convaincu que l'auteur l'écrivait presque sous la dictée de Michel-Ange. Il y règne un air de vérité que n'a point celle de Vasari. » Tous deux ont raison. Condivi, « servitore e discepolo » de Michel-Ange, comme il le dit lui-même dans sa dédicace à Jules III, n'avait pas assez de renommée ni assez de prétention littéraires pour farder la vérité. Il raconte comment, du jour où il fut disciple de Michel-Ange, il recueillit toutes ses paroles, prit note de toutes ses actions. Son zèle pieux le rendra partial et naïf, mais il n'y aura rien de personnel, pour ainsi dire, dans ses erreurs possibles. Sa *Vie*, publiée à Rome, comme le rappelle Stendhal, du vivant de Michel-Ange [1], devait contenir au moins toute la vérité que savait ou que voulait celui-ci. Enfin Condivi avait une grande supériorité sur Vasari, et une supériorité que Stendhal appréciait entre toutes. Son style était simple et sans recherche. Il exprimait modestement les faits qu'il connaissait, les paroles qu'il avait entendues.

Michel-Ange écrite par le Condivi. Ces notes de Mariette furent d'un g and seccurs à Stendhal.

1. Une lettre d'Annibal Caro à Antoine Gallo, seigneur de la cour du duc d'Urbin, nous apprend que le livre de Condivi dut paraître fort peu de temps avant le 20 août 1553, date de la lettre (*Lett. pittoriche*). « Je ne répondis pas, samedi, à la lettre de V. S., parce que j'attendais de voir paraître la vie de *Michel-Ange* faite par Ascanio Condivi... V. S. verra ce que dit cet auteur... »

Quant à Vasari, on sait que la première édition de ses *Vite* est de 1550, la seconde de 1568.

On sait, au contraire, combien est fatigante l'éloquence de Vasari [1], comme le goût des éloges sonores et vides enlève tout intérêt à ses jugements, puisqu'il va toujours, et indistinctement, jusqu'à la louange extrême et au superlatif le plus fort, quel que soit l'artiste qu'il loue. Cette rhétorique cicéronienne contient en elle-même un continuel principe d'erreur : la pensée, générale et vague, y flottera et s'y noiera ; donc plus de cette précision et de cette clarté chères à Stendhal [2] ; — les discours seront traduits en beau style, les faits seront narrés pompeusement, et se perdront derrière les rotondités de la période ; donc plus d'exactitude. On comprend que Stendhal ait préféré Condivi [3], et on l'en félicite.

1. On trouvera dans l'appendice une page inédite où Stendhal exprime son opinion sur Vasari : « Il est... très diffus,... assez vide d'idées. Il loue tout sans mesure. Il passe sans cesse par delà les superlatifs... Le malheur de tout cela, c'est que cinquante peintres au moins sont loués avec ce style... Quelquefois cependant Vasari spécifie ses louanges ; il trouve, par exemple, que le Corrège est remarquable pour avoir bien exprimé les cheveux... etc. »

Cette sévérité datait de loin. A peine avait-il fait connaissance avec lui, en 1811, qu'il écrivait à sa sœur (*Corr.*, I, 377) : « ...C'est un ouvrage... plein d'un bavardage extrême. »

2. C'est, en effet, le *vague* qu'il lui reproche dans une note de la *Peinture* (p. 203).

3. Condivi est d'ailleurs plus complet et plus riche en détails.

Que lui a-t-il pris ? Qu'a-t-il été demander à Vasari pour le compléter, quelquefois ?

***

Chapitre CXXXIV. — Tout le chapitre est un résumé de Condivi (1-4), sauf une partie de l'avant-dernier paragraphe (cf. *supra*), et le dernier, empruntés à Vasari.

Chapitre CXXXV. — Tout entier tiré de Condivi (6-8), sauf une phrase (« Il se servit souvent de cette ruse.... ») sans doute prise à Vasari, et une réflexion personnelle à Stendhal : « Le voilà déjà parvenu au premier point de repos que les jeunes artistes rencontrent dans la longue carrière des arts : il savait copier [1]. »

Chapitre CXXXVI. — La première page (298) est prise à Condivi (10 et 11), sauf l'appréciation du *Combat des Centaures*, personnelle à Stendhal [2]. La page suivante (299) appartient à Condivi et à Vasari (4 premières lignes : Condivi ; fin de l'alinéa: Vasari ; les 9 lignes suivantes : Condivi ; l'épisode de Torrigiani : Vasari). Stendhal cite également Cellini, et ajoute quelques réflexions personnelles : « ... cet accident augmenta la physionomie d'effort

1. C'est d'ailleurs une idée générale sur laquelle insiste Reynolds dans ses *Discours*.

2. Le début de l'alinéa peut être emprunté à Vasari, dont il a certainement présent à l'esprit tout le passage.

qui se remarque dans la figure de Michel-Ange...etc.» Les deux pages suivantes, tableau de la cour de Laurent, ne sont prises ni à Condivi ni à Vasari (voir mon chapitre IX).

Chapitre CXXXVII. — Tout entier emprunté à Condivi (p. 11-12), sauf ces deux lignes : « Florence s'indignait de la bêtise du nouveau souverain, qui avait débuté par faire jeter dans un puits le médecin de son père. »

Chapitre CXXXVIII. — Condivi (13-16) [1], sauf l'alinéa sur Florence et le caractère italien (« Cette fuite serait ridicule.... et non des coupables. »), et le jugement personnel et intéressant sur l'œuvre de Michel-Ange à Saint-Dominique de Bologne (la fin du chap. depuis : « Ces figures sont très curieuses.... »).

Chapitre CXXXIX. — Tout entier de Condivi (16-19) [2], sauf 6 lignes de réflexions personnelles : « Il serait important de savoir..... Avant de s'élancer à sa grande découverte, l'*art d'idéaliser*, se prêta-t il à imiter l'antique ? »

Chapitre CXL. — Jugement personnel et judicieux de Stendhal sur le Bacchus de Michel-Ange.

Chapitre CXLI-CXLIV. — Ces quatre chapitres de

1. Complété par Vasari pour le dernier alinéa de la page 303.

2. Une note est empruntée aux *observations* de Mariette. Il y a peut-être, dans les premières lignes du troisième alinéa, un souvenir de Vasari (cf. plus haut, p. 323, note 1.)

psychologie sont tout entiers l'œuvre de Stendhal, sauf les 3 premières lignes, tirées de Condivi (19), complété et corrigé par Mariette.

Chapitre CXLV. — Les deux premières pages, de réflexions historiques et morales, appartiennent à Stendhal. Les paroles de Michel-Ange (« Cette mère fut une vierge... ») sont prises dans Condivi (p. 20) [1]. Suivent une appréciation sévère de Stendhal sur la *Pietà*, et un dernier alinéa pris à Vasari.

Chapitre CXLVI. — Tout le début est emprunté à Condivi (p. 21-22), et à son commentateur Gori. — Puis viennent quelques lignes de Stendhal, sur l'évolution artistique du maître : « Il faut suivre les progrès de Michel-Ange... » — La fin du chapitre est toute empruntée : à Vasari, depuis : « Soderini, étant venu voir la statue... [2] » ; puis à Lanzi, pour le dernier alinéa [3].

Chapitre CXLVII. — Ce chapitre est composé d'emprunts très divers [4]. — Au début, explication des deux sujets proposés à Léonard et à Michel-Ange, sans doute d'après Vasari. — Puis une cita-

1. Une partie de la note 2 est empruntée à Condivi, corrigé par Mariette (jusqu'à : « ...la chapelle du Crucifix. »).

2. Beyle, en le résumant, fait quelques erreurs de détail.

3. Deux fragments se retrouvent dans Condivi, mais avec des variantes.

4. Condivi, à ce moment de son récit, ne parlait pas du carton de la *Guerre de Pise*. Son annotateur Mariette lui en fait un reproche ; et Stendhal, d'après Mariette, ou bien en suivant le texte de Vasari, remet cet épisode à sa vraie place dans la vie de Michel-Ange.

tion de Cellini (Stendhal a trouvé le passage dans les notes de Gori). — Ensuite un alinéa copié ou inspiré de Vasari. — La première ligne de l'alinéa suivant est traduite de Vasari, le reste une paraphrase assez libre du même. — Les deux paragraphes qui viennent ensuite sont de Vasari (sauf une ligne et demie à la fin du second) [1]. — Le paragraphe suivant (sauf les 2 premières et la dernière lignes) vient de Bottari [2]. — Enfin les trois dernières lignes de la page 321 appartiennent à Condivi (p. 23), et la note attenante à Manni, commentateur de Condivi.

Chapitre CXLVIII. — A partir du troisième paragraphe, tout le chapitre est de Condivi (23-25), sauf une phrase personnelle sur le colosse de S. Charles Borromée, et deux alinéas [3] sur Jules II et les papes : « Jules II vit qu'il était compris... il aimait ce caractère intrépide, et que les obstacles irritaient au lieu de l'ébranler. »

Chapitre CXLIX. — C'est un emprunt à Condivi (25-28), coupé de commentaires stendhaliens (appartiennent à Condivi les passages suivants : « Bramante, ce grand architecte... », 8 lignes ; —

1. A noter ici un scrupule rare chez Stendhal : il a été chercher, dans la *Vie de Bandinelli*, le complément du récit fait par Vasari dans la *Vie de Michel-Ange*.

2. Notes aux *Vies de Vasari* (cf. plus haut, p. 312). Nous allons retrouver d'autres emprunts à ces notes.

3. Dans le second, une ligne prise à Condivi.

« Cette intrigue fut... », 5 lignes et demie [1] ; — « Le dessin du tombeau.... », 8 lignes) [2].

Chapitre CL. — Tout entier de Condivi (28-30).

Chapitre CLI. — Stendhal semble suivre ici autant Vasari que Condivi, dont les récits sont presque semblables. (Pourtant un certain nombre de détails ne peuvent avoir été empruntés qu'à Condivi.) Les 2 dernières lignes seules sont d'une autre source [3]. La note vient de Vasari.

Chapitre CLII. — Les 4 premiers alinéas appartiennent à Condivi (33-34), [4] les deux suivants et la note à Vasari, le 7e à Condivi (39), les deux lignes qui suivent à Vasari, et toute la fin du chapitre (près d'une page) à Stendhal.

Chapitre CLIII, CLIV, CLV, CLVI. — Ces chapitres sur la Sixtine sont l'œuvre de Stendhal [5].

Chapitre CLVII. — Les deux premières pages sont de Stendhal, avec 2 alinéas (« L'air de hauteur... semble ne lui prêter attention qu'à regret. ») pris à Lanzi et à Vasari cité par Lanzi [6]. A partir

1. Stendhal a intercalé dans le texte de Condivi : « comme le tombeau de Marie-Thérèse à Vienne. »

2. La note de la page 323 est un souvenir de Bossi, avoué par Stendhal.

3. Bottari (217) lui a appris que la tête de la statue « pesait six cents livres ».

4. Vasari se confond presque avec lui.

5. Sauf quelques petits emprunts faits à Lanzi, et indiqués précédemment.

6. De même les quatre lignes : « Aussi Annibal Carrache... »

de « L'impatient Jules II.... » jusqu'à la fin, Stendhal transcrit Condivi (39-42), sauf en deux courts passages (« On accuse Raphaël.... : 5 lignes ; — « Le pape avait raison... » : 3 lignes [1]).

Chapitre CLVIII. — Effet de la Sixtine. — Appartient tout à Stendhal.

Chapitre CLIX. — La page 344 et les 7 premières lignes de la page 345 sont copiées de Condivi (42-45), ainsi que les 2 lignes à partir de : « Michel-Ange, dégoûté de tout travail... » — Le second alinéa (« L Académie de Florence... ») est sans doute pris à Gori. Les 5 premières lignes et le dernier alinéa de la page 346 sont également empruntés à Condivi (46).

Chapitre CLX. — C'est un mélange de Condivi (46-54) et de Vasari (avec quelques détails sur le siège de Florence, pris ailleurs) : — p. 347 : « Le gouvernement de Jésus-Christ... » Les lignes 2 et 3 sont du Condivi et du Vasari mêlés ; la fin de la page est prise à Condivi [2]. — P. 348 : les 7 premières lignes viennent de Vasari, çà et là vérifié par Condivi ; l'alinéa suivant est de Condivi ou de Vasari, mais de Condivi : « Sur le champ l'on envoya arrê-

1. C'est Stendhal aussi, selon toute apparence, qui prête à Jules II un jugement sur le dessin de Michel-Ange (cf. plus bas.)

2. Sauf, naturellement, cette phrase d'un disciple de Montesquieu : « Ce grand homme, préférant la vertu des républiques au faux honneur des monarchies, n'hésita pas à défendre sa patrie contre la famille de son bienfaiteur. »

ter Michel-Ange. Sa maison fut fouillée jusque dans les cheminées. » — P. 349 : « Ce prince hypocrite... », 3 lignes de Condivi, 2 lignes de Bottari, 2 lignes de Condivi, 2 de Vasari. Tout le reste de la page est pris à Condivi, une note est tirée de Vasari. — P. 350 : la première moitié de la page est de Condivi et de Vasari, l'alinéa suivant (« Le carton... ») pris en partie à Mariette, le reste de la page à Vasari ; les 4 premières lignes de la note sont tirées de Mariette, et la cinquième (« Il fut restauré et vendu en Angleterre, ») vient de Bottari.

Chapitre CLXI. — La description des statues de Saint-Laurent est faite par Stendhal, mais il trouve dans Condivi (50) cette interprétation de la *Nuit* et du *Jour* : « Ces deux statues sont là pour signifier le temps qui consume tout », et emprunte à Vasari les vers si connus sur la *Nuit*, et la réplique de Michel-Ange.

Chapitre CLXII. — Toute la première partie, la description de la sacristie de Saint-Laurent, est l'œuvre de Stendhal. La fin du chapitre, depuis : « Michel-Ange ne restait à Florence qu'en tremblant... », est prise à Condivi, sauf deux détails sans importance (51-56).

Chapitre CLXIII. — Premier alinéa : Condivi (55). Deuxième : Vasari (ainsi que la note). Toute la page suivante, et les 3 premiers paragraphes de la page 357 sont pris à Condivi (57-58).

Chapitre CLXIV. — De Stendhal, sauf une ligne empruntée à Lanzi (cf. *supra*).

Chapitre CLXV. — Les deuxième et troisième paragraphes viennent de Condivi (59-60).

Chapitre CLXVI. — Les 3 premières lignes sont prises à Vasari.

Chapitre CLXVII. — Premier alinéa de Condivi, second de Lanzi (cf. *supra*).

Chapitre CLXVIII-CLXXI. — Ces chapitres sur le *Jugement dernier* sont l'œuvre de Stendhal. A peine pourrait-on trouver, dans les premières lignes du chapitre CLXVIII, une idée de Vasari, d'ailleurs transformée. Quant à cette interprétation du *Jugement*, admirée par un grand peintre [1], Stendhal en a tout le mérite. Condivi est confus et insuffisant, et il décrit les diverses parties du tableau dans un tout autre ordre que celui, si logique et si clair, choisi par Stendhal. On en peut dire autant de Vasari [2].

Chapitre CLXXII. — Les 7 premières lignes viennent sans doute de Vasari ; la fin de ce premier alinéa de Bottari. Mariette a fourni à Stendhal deux opinions : « Les petits esprits n'ont pas manqué de faire cette critique.... : « Vous avez placé en enfer Minos et Caron ; » et : « Il n'y a rien d'étonnant à ce que Michel-Ange, entraîné par l'habitude de son pays..., et par sa passion pour le Dante, se figurât l'enfer comme lui. »

Stendhal met ici en parallèle Dante et Michel-

1. DELACROIX (voir *Journal*, II, 178-179).

2. Faut-il noter que Condivi, comme Vasari, avaient indiqué déjà l'attitude craintive de la Vierge ?

Ange. « Un des premiers, a dit M. Chuquet, Beyle le compare à Dante. » Affirmation malheureuse s'il en fut. C'est là, au contraire, l'idée la plus banale, puisqu'on la retrouve à peu près chez tous ceux qui ont parlé de Michel-Ange. Il est même difficile d'en rencontrer une plus ancienne, puisqu'elle est contemporaine de Michel-Ange lui-même. « Il suo famigliarissimo Dante », disait Vasari [1], et Condivi : « Ha specialmente ammirato Dante, dilettato del mirabile ingegno di quell' uomo, qual' egli ha quasi tutto a mente » (79) ; ou encore : « ... Dante, del qual' è sempre stato studioso... » (60) [2].

Si Michel-Ange vivait ainsi dans le commerce de Dante, s'il le savait par cœur, si, comme nul ne l'ignore, il a tiré de son poème une partie du *Jugement dernier*, ainsi que deux statues du tombeau de Jules II, Stendhal, qui connaît tout cela, n'avait plus qu'à en faire sortir cette idée si voisine : Michel-Ange eut un génie tout proche d'un poète qu'il aimait et dont il s'inspira.

Mais Stendhal n'a même pas eu à inventer cette dernière induction ; il la trouva dans Mariette, qui écrivait : « Le génie prodigieux de ce grand

1. Et il citait les vers de Dante sur Caron :

Caron demonio con occhi di bragia...

que Stendhal se contente de citer après lui et d'après lui.

2. Bottari parlait lui aussi longuement du goût de Michel-Ange pour Dante, et c'est dans ses notes à Vasari que Beyle a trouvé intégralement la première des deux citations de Dante qu'il met en note.

poète se retrouve pour ainsi dire dans le Jugement dernier de Michel-Ange » ; il la trouva chez Lanzi, et il faut croire que c'était déjà un lieu commun, puisque celui-ci écrit qu'on a surnommé Michel-Ange « le Dante des beaux-arts » (I, 209). Et lui-même esquisse, fort mal, mais très longuement [1], la comparaison que Beyle reprend, pour la développer beaucoup mieux sans doute. Mais tout de même ce n'était point le cas de faire à Beyle un mérite de son originalité !

Chapitre CLXXIII. — La première moitié du chapitre est prise à Vasari, jusqu'à : « ... le jour de Noël 1541 [2] ».

Chapitre CLXXIV. — Les 4 premières lignes viennent de Condivi ou de Vasari, le dernier alinéa de Vasari.

Chapitre CLXXV. — La citation : « On trouve dans un livre du XVIe siècle... » est déjà dans Mariette ; il est vraisemblable que Stendhal l'y a prise, en l'altérant.

Chapitre CLXXVI. — J'ai dit ailleurs que presque tout ce chapitre était une transcription de Lanzi. On trouve à la fin 3 lignes tirées de Condivi (64-65) : « A soixante-dix-neuf ans... »

Chapitre CLXXVII. — Sauf les 3 premiers ali-

1. En deux grandes pages.

2. La note savante, avec renvoi précis aux lettres de l'Arétin, est toute empruntée à Mariette. De Stendhal seulement une erreur ; il écrit : « p. 45 », au lieu de : « p. 55. »

néas [1] et les 3 dernières lignes, la matière du chapitre se retrouve dans Condivi pour les 2 paragraphes : « Après la mort de San Gallo... » et « Paul III eut le bon esprit... », — et dans Vasari pour les passages intermédiaires (avec beaucoup d'embellissements). La dernière phrase est de Stendhal.

Chapitre CLXXVIII. — Rien de Vasari ni de Condivi.

Chapitre CLXXIX. — Le premier alinéa de la page 388 appartient à Vasari. — Toute la page 389 est prise à Vasari, sauf l'alinéa : « Dès cet instant, Jules III l'aima... », emprunté à Condivi (70-71). — La p. 390 est de Vasari [2], ainsi que les 13 premières lignes de la p. 391 [3]. Les quatre paragraphes de la p. 392, depuis : « Michel-Ange avait copié son Brutus... », ainsi que le dernier du chapitre, viennent également de Vasari.

Chapitre CLXXX. — Page 393 : Condivi (76-78), sauf les vers de Michel-Ange, (peut-être avec quelques adjonctions de Vasari). — Pages 394-395 : Les 2 premiers paragraphes : Condivi (79-81), complété par Vasari ; — parag. 3e : Condivi ; — parag. 4e : Vasari (jusqu'à : « ... le dérangeait tout à fait. ») [4],

1. La première ligne du second vient de Vasari.

2. La note : « Cellini, page 279 », n'est qu'une transcription de Gori.

3. Beyle emprunte à Bottari, que d'ailleurs il cite, la phrase : « un architecte osa proposer... »

4. Les deux premières lignes peuvent aussi venir de Condivi, 81.

puis Condivi pour l'antépénultième et la pénultième lignes, et Vasari pour la dernière; – parag. 5e, 3 premières lignes : Condivi plutôt que Vasari ; — parag. 6e et 7e : Vasari ; — parag. 9e : Vasari ; — parag. 10e : Condivi (82) ; — parag. 11e : Vasari.

Chapitre CLXXXI. — Condivi avait dit avant Stendhal : « d'ailleurs les jeunes gens qui l'entouraient se trouvèrent de la plus incurable médiocrité » (82). — Depuis : « Vasari, le confident de Michel-Ange... », Stendhal suit Vasari (sans doute, pour le premier alinéa, d'après une citation de Lanzi, qui rapproche de la même façon les 2 passages). Le portrait de Michel-Ange, en note, est reproduit de Vasari ou de Condivi.

Chapitre CLXXXII. — « Un prêtre lui reprochant... » : 5 lignes de Vasari. — Les pages 398 et 399 sont tout entières prises à Vasari, mais non sans d'extrêmes libertés ; — à la page suivante, le dernier alinéa du chapitre vient de Condivi.

Chapitre CLXXXIII. — Tout entier emprunté à Vasari, sauf le résumé de l'oraison funèbre de Varchi, et les 3 dernières lignes.

Le dernier chapitre est de Stendhal.

***

Tel est le tableau complet des emprunts faits par Stendhal à Vasari, et surtout à Condivi. Quelques constatations s'en dégagent.

Notons d'abord que ce qu'il leur demande et ce qu'il pouvait seulement leur demander, ce sont des faits. Vasari apprécie, mais ses jugements sont généraux et vagues ; Condivi ne donne guère qu'un récit. Rien par conséquent de plus naturel et de plus licite que les emprunts de Stendhal.

On peut remarquer encore qu'il suit fort docilement (sauf une fois) l'ordre même du livre de Condivi. Ce livre a servi pour ainsi dire de canevas à sa *Vie de Michel-Ange.* Rien de plus naturel encore. Stendhal, donnant à la biographie, — et c'est le principal intérêt de son étude, — le rôle essentiel, devait suivre l'ordre des temps, qu'il trouvait chez Condivi.

Notons enfin que Stendhal résume et concentre beaucoup les récits qu'il emprunte. On a pu le voir à chaque instant. Parfois 2 ou 3 pages de Condivi sont réduites à quelques lignes. La *Vie* de Condivi a 86 pages, le résumé de Stendhal est loin d'en comprendre moitié autant [1]. Approuvons-le d'avoir abrégé ces longueurs à l'italienne.

Cette imitation n'est donc presque jamais une traduction. En effet, qu'il s'agisse de Vasari ou de Condivi, il est très rare qu'on retrouve leurs phrases chez Stendhal. Il extrait toute la matière de leurs récits, mais il la présente à sa façon. Nous ne re-

1. Je ne tiens compte que des imitations de Condivi. La *Vie* écrite par Stendhal est, prise dans son ensemble, plus longue que celle de Condivi.

connaissons plus le traducteur souvent servile de Lanzi.

En somme on peut dire que Stendhal nous apporte une version intelligente et grandement améliorée de la *Vie de Michel-Ange* par Condivi. Il a pris dans cette *Vie* tout ce qu'elle avait d'intéressant pour nous ; il nous l'a présenté sous une forme plus vive. Il a donné, à tous ceux qui ne liront jamais Condivi, le moyen de connaître ce récit complet, et fait par un témoin, de toute l'existence de Michel-Ange. Enfin il y a ajouté, çà et là, nombre d'heureux compléments, tirés de Vasari.

Mais ce catalogue des emprunts, et ces remarques générales, ne sauraient suffire à caractériser la méthode de Stendhal en cette dernière partie de son livre. Il faut encore montrer quelles sont, dans le détail, les libertés qu'il prend, et de quelle manière toute personnelle il suit l'auteur et rapporte son témoignage.

Et d'abord, un exemple entre beaucoup de sa façon de traduire Condivi. Il s'agit d'une statue que Stendhal connaît, sur laquelle il va disserter ; et, chose singulière, par habitude, ou par paresse, c'est à Condivi qu'il emprunte sa description. On va voir qu'il le traduit souvent avec bonheur, qu'il abrège là où il faut, sait condenser sans mutiler, et, seulement par quelques retouches légères, rend l'image plus expressive et plus vivante :

Condivi, p. 18-19.

« La faccia lieta, e gli occhi biechi e lascivi, quali sogliono essere quelli di coloro, che soverchiamente dell'amor del vino son presi. Ha nella destra una tazza, in guisa d'un che voglia bere, ad essa rimirando, come quel che prende piacere di quel liquore, di ch'egli è stato inventore : pel qual rispetto ha cinto il capo d'una ghirlanda di viti. Nel sinistro braccio ha una pelle di Tigre, animale ad esso dedicato, come quel che molto si diletta dell' uva : e vi fece piuttosto la pelle, che l'animale, volendo significare che per lasciarsi cotanto tirar dal senso e dall'appetito di quel frutto e del liquor d'esso, vi lascia ultimamente la vita. Colla mano di questo braccio tiene un grappolo d'uva, qual un Satiretto, che a piè di lui è posto, furtivamente si mangia allegro e snello, che mostra circa sette anni, come il Bacco diciotto. »

Stendhal, p. 306.

« Son projet fut de lui donner cette figure riante, ces yeux louchant légèrement et chargés de volupté, qu'on voit quelquefois dans les premiers moments de l'ivresse. Le dieu est couronné de pampres, de la main droite il tient une coupe, qu'il regarde avec complaisance, le bras gauche est recouvert d'une peau de tigre.

Michel-Ange mit plutôt la peau de tigre que l'animal vivant, afin de faire entendre que le goût excessif pour la liqueur inventée par Bacchus conduit au tombeau. Le dieu a dans la main gauche une grappe de raisin qu'un petit satyre plein de malice mange à la dérobée. »

Un autre exemple nous montrera Stendhal traduisant avec une extrême liberté les paroles mêmes de Michel-Ange, rapportées par Condivi. Ici encore l'arrangement est adroit, et les corrections heureuses, mais Stendhal en prend bien à son aise avec son texte [1].

(On reprochait à Michel-Ange d'avoir fait la Vierge trop jeune, dans sa *Pietà* de Saint Pierre.)

Condivi, 20.	Stendhal, 316.
« Non sai tu, mi rispose, che le donne caste, moltopiù fresche si mantengono, che le non caste ? Quanto maggiormente una Vergine, nella quale non cadde mai pur un minimo lascivo desiderio, che alterasse quel corpo ? Anzi ti vo'dir di più, che tal freschezza e fior di gioventù, oltracchè per tal natural via in lei si mantenne, è anco credibile che per divin'opera fosse aiutato a comprovare al	« Cette mère fut une vierge, répondit fièrement l'artiste, et vous savez que la chasteté de l'âme conserve la fraîcheur des traits. Il est même probable que le ciel, pour rendre témoignage de la céleste pureté de Marie, permit qu'elle conservât le doux éclat de la jeunesse, tandis que, pour marquer que le Sauveur s'était réellement soumis à toutes les misères humaines, il ne fallait pas

1. Si on voulait le défendre, on pourrait dire que le discours rapporté par Condivi n'ayant pas été sténographié par lui ne représente pas beaucoup mieux que celui de Stendhal les paroles vraies de Michel-Ange. Et du moins celui de Stendhal a-t-il une heureuse fermeté.

mondo la verginità e purità perpetua della Madre. Il che non fu necessario nel Figliuolo : anzi piuttosto il contrario ; perciochè volendo mostrare che'l Figliuol di Dio prendesse, come prese, veramente corpo umano, e sottoposto a tutto quelchè un ordinario uomo soggiace, eccettochè al peccato ; non bisognò col divino tener indietro l'umano, ma lasciarlo nel corso ed ordine suo, sicchè quel tempo mostrasse, che aveva appunto. Pertanto non t'hai da maravigliare, se per tal rispetto io feci la Santissima Vergine, Madre d'Iddio, a comparazion del Figliuolo assai più giovane di quelchè quell' età ordinariamente ricerca, e'l Figliuolo lasciai nell' età sua. »

que la divinité nous dérobât rien de ce qui appartient à l'homme. C'est pour cela que la Vierge est plus jeune que son âge, et que je laisse au Sauveur toutes les marques du sien. »

Ce second exemple peut servir de type pour ses traductions les plus libres.

Quant à la troisième forme de son adaptation, de beaucoup la plus fréquente, celle où il se contente de résumer et de refaire le récit de Condivi, il me paraît inutile d'en donner ici un spécimen.

Mais, traductions plus ou moins libres, ou ré-

sumés très succincts, ce ne sont toujours que procédés à peu près licites,ou du moins bien excusables. Si l'historien scrupuleux s'offusque un peu de ces allures cavalières, le dilettante et le lettré en profitent.

Il est d'autres libertés plus graves que Stendhal se permet quelquefois avec son texte. Disons tout de suite pourtant que ces libertés ne portent, à tout prendre, que sur des détails. Elles ne sont pas toutes volontaires.

Est-ce une minutie excessive de remarquer que Stendhal (p. 329) a mal lu Vasari (à moins qu'on ne veuille rejeter l'erreur sur l'imprimeur), quand, au lieu de *Indaco*, — surnom d'un peintre d'ailleurs obscur, — il écrit *Judaco*, ce qui pourtant n'a point le même sens, et à vrai dire, avec cette orthographe, n'en aurait aucun en italien [1] ?

Ailleurs il a mal lu les notes de Mariette, qui déclare très expressément que tous les dessins emportés par Mini (voir *supra*) doivent avoir disparu, et qu'on n'en a trouvé de trace nulle part. Stendhal écrit au contraire : « Les dessins de Mini passèrent au cabinet du roi, et dans les collections de Crozat et de Mariette » (note, p. 350).

« Un peintre sicilien, dit plus loin Stendhal (note de la p. 355),... fit une fresque, d'après son carton, à la Trinité-du-Mont, chapelle de *Saint-*

1. Dans une note de la p. 108, copiant Lanzi, il avait plus correctement écrit.

Georges.... » Il parle d'après Vasari, mais Vasari avait écrit : « cappella di *San Gregorio.* »

Dirai-je encore qu'il appelle *cardinal* celui que Condivi nomme seulement *Monsignor* Polo (p. 393) ; et qu'il a lu superficiellement Vasari, quand il écrit [1] : « *Cellini*, Vasari, Bronzino, l'Ammanato, s'étaient surpassés pour honorer l'homme qu'ils regardaient, depuis tant d'années, comme le plus grand artiste qui eût jamais existé »? Cellini, choisi comme commissaire, au dire de Vasari, n'accepta point.

Une erreur un peu plus notable, c'est le contresens maladroit que fit Stendhal, traduisant le passage où Vasari raconte comment le napolitain Ligorio accusait Michel-Ange d'être tombé en enfance. Le vieux sculpteur, renouvelant un procédé que la légende attribue à Sophocle, aurait composé et envoyé à ses amis quelques sonnets « spirituali ». Et, pour que le sens du mot ne soit pas douteux, Vasari en cite un, où le poète parle de la mort qui vient... Stendhal, prenant le mot « spirituali » [2] à contresens, et lisant vite, suivant sa coutume, a cru sans doute qu'il s'agissait, non de poésies religieuses, mais d'épigrammes pleines d'esprit, car

1. P. 401.

2. Stendhal, qui savait mal l'italien, surtout en 1816, a pu croire que *spirituale* avait le sens de *spiritoso.* Le même contre-sens, mais dans l'ordre inverse, a été fait dans la traduction italienne des *Promenades dans Rome.*

il écrit : « Sur quoi Michel-Ange fit quelques *jolis* sonnets qu'il envoya à ses amis » (391) [1].

Tout cela n'est pas bien grave, et si j'ai recueilli ces quelques erreurs minuscules [2], c'est moins pour montrer Stendhal en faute, que pour faire voir au contraire le petit nombre de ses bévues involontaires. Bien des livres plus sérieux que celui de Stendhal laisseraient, à cet égard, plus de prise à la critique. Il a, en somme, fait un extrait fort ingénieux de Vasari et de Condivi.

Mais ce qu'il serait plus juste de lui reprocher, ce sont les erreurs volontaires, les fantaisies conscientes auxquelles Stendhal se livre de propos délibéré. Ces petits enjolivements sont assez nombreux ; j'en citerai seulement quelques-uns.

La première liberté que prend Stendhal, c'est, sans rien inventer, de mêler et de confondre arbitrairement des épisodes distincts, de mettre dans la bouche de l'un ce que l'autre a dit, ou de donner comme ses propres réflexions les paroles de tel ou tel personnage, en un mot d'emprunter les matériaux, mais de les transposer et d'en changer l'aspect, — le tout pour abréger un récit, simplifier

1. D'ailleurs, dans tout cet épisode, Stendhal a mal compris le récit de Vasari.

2. Ailleurs (p. 398), il conte, d'après Vasari, l'anecdote de Jules III et de Michel-Ange laissant tomber sa lanterne, si obscurément qu'on ne comprend ni l'acte ni les paroles de Michel-Ange. Le tout est parfaitement expliqué dans Vasari.

un chapitre, accommoder comme il convient un développement.

Ici Stendhal prend à son compte une parole de Michel-Ange. « Il avait soixante-quinze ans. Ce n'est plus l'âge de la peinture, et encore moins de la fresque » (p. 379). Mais, d'après Vasari, c'est Michel-Ange qui s'adressait à lui-même cette critique, en achevant les fresques de la chapelle Pauline. Stendhal eut plaisir à s'attribuer ce jugement péremptoire.

Là tout au contraire il prête à Michel-Ange des paroles qu'il n'a jamais dites. « ... ne pouvant approcher avec la réalité de la sublimité de ses idées, une fois arrivé à la maturité du talent, il finit peu de statues. « C'est pourquoi, disait-il un jour à Vasari, j'ai fait si peu de tableaux et de statues » (395). Ces paroles directes donnaient plus de vivacité au passage. Mais en réalité elles résument simplement une réflexion de Vasari lui-même [1].

Stendhal raconte le siège de Florence, et la part qu'y prit Michel-Ange. Son récit est vif, dramatique. Michel-Ange est nommé « gouverneur et

1. De même, p. 398, il parle d'un peintre, auteur d'un *Jugement dernier* pillé de partout : « Cela est fort bien », lui dit Michel-Ange, « mais que deviendra votre tableau au jour du jugement, quand chacun reprendra les membres qui lui appartiennent ? » Dans Vasari, Michel-Ange parle bien ainsi, mais ne s'adresse pas au peintre. Stendhal a voulu rendre le mot plus comique, en campant ses personnages l'un en face de l'autre.

procureur général pour les fortifications. » « *A peine eut-il fait le tour des remparts*, qu'il démontra que, dans l'état actuel des choses, l'ennemi pouvait entrer. Il prévoyait le danger, les sots l'accusèrent de le craindre... » (347).

La vérité se présente plus mollement chez Condivi, et le geste de Michel-Ange n'a point cette brusquerie dramatique. Il ne le fit qu'au bout de six mois : « ... essendo stato già circa sei mesi, si cominciò tra i soldati della città a mormorare di non so che tradimento: del quale Michelagnolo parte da se accortosi, parte avvisato da certi Capitani suoi amici, sen' andò alla Signoria, scroprendole ciocchè inteso e visto aveva ; mostrando loro in che pericolo si trovasse la città ; dicendo che anco erano a tempo a provvedere, se volevano... » (Cond., 47). Il ne s'agit pas, on le voit, de remparts insuffisants, mais d'on ne sait quelle trahison, « non so che tradimento ». Cela parut à Stendhal trop vague et trop peu visible aux yeux ; il modifia tous les faits et en changea la date.

Ailleurs il ne transpose pas seulement l'ordre des temps, il joint ensemble deux épisodes absolument distincts. Il rapporte (p. 389) les plaintes des intendants de Saint-Pierre, le discours que fit Michel-Ange au Pape pour se défendre, et son succès ; puis il ajoute : « ... et sur-le-champ il lui donna le privilège, à lui, ainsi qu'à son élève Vasari, d'obtenir double indulgence, en faisant à cheval les stations aux sept églises. »

Vasari raconte bien les deux épisodes, mais ils n'ont chez lui aucun rapport, et l'octroi des indulgences n'est pas du tout la suite ni la conséquence de la discussion devant le Pape [1].

Le même procédé se retrouve à la page 399. Stendhal y conte cette anecdote : « Topolino le sculpteur, qu'il tenait à Carrare pour lui envoyer des marbres, ne lui en expédiait jamais sans y joindre deux ou trois petites figures ébauchées, qui faisaient le bonheur de Michel-Ange et de ses amis. Un soir qu'ils riaient aux dépens de Topolino, ils jouèrent un souper à qui composerait la figure la plus contraire à toutes les règles du dessin. La figure de Michel-Ange, qui gagna, servit longtemps de terme de comparaison dans l'école pour les ouvrages ridicules. » Stendhal a trouvé ingénieux de rapprocher les deux faits, d'expliquer le second par le premier. Mais chez Vasari les deux anecdotes n'ont aucune relation, ni de cause ni de temps. La première se passe bien longtemps avant la seconde, pendant la jeunesse de Michel-Ange.

En vérité la psychologie surtout intéresse ce prétendu critique d'art ; ce qui le préoccupe, c'est de rendre vivant et expressif son récit ; d'y peindre des hommes qui agissent et qui parlent, sinon comme ils ont agi et parlé, — tant d'exactitude lui semblerait de la puérilité, — mais comme il

1. Les faits se sont même passés dans l'ordre inverse.

convient qu'ils l'aient fait. Un dialogue vif et des personnages bien campés, voilà d'ailleurs ce qu'il faut pour intéresser le public. Et Stendhal, en artiste soucieux de bien dessiner scènes et acteurs, plus que de suivre une vérité maladroite, corrige allègrement la nature. Il dramatise les situations, corse les faits, donne aux gens de l'allure et du ton. Nous l'avons vu jusqu'ici supprimer, abréger, transposer. Il va faire mieux encore : il ajoutera et inventera des petits faits complètement imaginaires. Les impertinences de ce genre sont assez nombreuses. Je citerai quelques-unes des plus caractéristiques.

Parfois il agrémente une scène d'un mot, d'un trait, qui lui semblent la compléter heureusement. Vasari et Condivi nous racontent que Jules II voulut plusieurs fois monter jusqu'au dernier étage de l'échafaud bâti par Michel-Ange, pour voir de près les fresques de la Sixtine ; mais ils ne le font pas parler. Stendhal trouva que la scène manquait de conclusion. Il ajouta donc : « Il disait que cette manière de dessiner et de composer n'avait paru nulle part. » L'invention semble ici médiocre. Mais elle est ailleurs plus heureuse.

Nous voici à l'inauguration de la Sixtine. Jules II, après une attente impatiente et longue, a enfin la joie de dire la messe sous les fresques neuves ; il les admire, mais il trouve que Michel-Ange a eu tort de n'y mettre ni or ni outremer. Chez Vasari et Condivi, les deux épisodes

étaient successifs et sans liaison. Il fallait en faire une seule scène, bien suivie, et, sans laisser reposer le lecteur, l'entraîner à la suite de l'ardent Jules II. Stendhal inventa le détail nécessaire [1], détail purement fantaisiste, mais qui peint bien la hâte fébrile du pape :

« Le lendemain, jour de Toussaint 1511, le pape eut la satisfaction qu'il désirait depuis si longtemps, il dit la messe dans la Sixtine.

» *Jules II se donna à peine le temps de terminer les cérémonies du jour*, il fit appeler Michel-Ange pour lui dire qu'il fallait enrichir les tableaux de la voûte avec de l'or et de l'outremer » (342).

» Jules II se donna à peine le temps... », c'est l'imagination du romancier qui lui a suggéré ce petit détail, sans doute peu vraisemblable, mais si bien choisi pour donner un tour plus vif à toute la scène ; et Stendhal n'en veut pas davantage.

Ailleurs il invente toute une phrase, qu'il met dans la bouche d'Alphonse de Ferrare. Celui-ci se

1. Dès le premier chapitre de la *Vie de Michel-Ange*, il avait pris semblable liberté. Il n'avait pu trouver, en effet, ni dans Condivi ni dans Vasari cette petite scène en raccourci : « Ce secours enflamma le goût naissant de Michel-Ange ; et, *dans un transport d'enthousiasme, il déclara chez lui qu'il abandonnait tout à fait la grammaire* » (295). Condivi avait seulement écrit : « In tutto abbandonò le lettere... » (4). De même un peu plus loin, pour animer d'une vision réelle le récit de Condivi, il ajoute ce petit fait : « *Souvent, le soir, lorsqu'il rentrait à la maison ses dessins sous le bras*, on le battait à toute outrance. »

contentait, dans le récit de Condivi, de déclarer à son hôte Michel-Ange qu'il ne le laisserait point partir sans la promesse d'un tableau. Stendhal enjoliva d'un trait ingénieux et approprié le discours de cet habile homme de guerre, dont Michel-Ange était venu admirer les fortifications :

« Je vous déclare, lui dit-il, que vous êtes mon prisonnier ; *je ferais une trop grande faute contre cette tactique dont nous avons tant parlé, si, lorsque le hasard met un si grand homme en ma puissance, je le laissais partir sans rien tirer de lui.* Vous n'aurez votre liberté qu'autant que vous me jurerez de faire quelque chose pour moi ; statue ou tableau, peu m'importe, pourvu que ce soit de la main de Michel-Ange » (349) [1].

Enfin Stendhal cède une fois au désir innocent de lancer une pointe contre les prêtres, sa vieille haine. Il le fait aux dépens de l'histoire.

Il avait écrit dans son texte : « François I[er] acheta la *Léda*, qui, comme tous les tableaux de ce genre, a sans doute péri sous les coups de quelque

1. Autre exemple du même procédé : Condivi racontait une ruse de Michel-Ange, voulant, malgré Clément VII, achever le tombeau de Jules II. Il feignit de devoir aux héritiers de celui-ci une somme très considérable, et, lié par cette dette, de ne pouvoir refuser de travailler pour eux. Stendhal ajoute de son cru une petite circonstance qui corse la ruse, et montre l'avarice du pape : « Il fit l'aveu d'une dette considérable ; le pape, *ne se souciant pas de la payer*, ne put s'opposer à ce qu'il signât une transaction... » (355).

confesseur » (350). Et il ajoute cette note d'apparence naïve : « J'apprends que c'est le confesseur du ministre Desnoyers, sous Louis XIII, qui eut cet avantage. Le ministre donna l'ordre de brûler le tableau, qui cependant appartenait à la couronne... » En réalité, Stendhal a *appris* cette histoire en lisant les notes de Mariette, sur Condivi. Mais Mariette ne disait mot du confesseur. Il écrivait seulement : « M. Desnoyers... le détruisit par principe de conscience. » Stendhal explique, en romancier, l'origine vraisemblable de ce scrupule [1].

1. Pour avoir un exemple complet de cette faculté d'invention romanesque, il faut lire dans Vasari (141), et dans Stendhal (399), cette anecdote :

« Mentre che egli faceva finire la sepoltura di Giulio II fece a uno squadratore di marmi condurre un termine per porlo nella sepoltura di S. Piero in Vincola, con dire : Leva oggi questo, e spiana qui, pulisci quà ; di maniera che, senza che colui se n'avvedesse, gli fè fare una figura ; perchè, finita, colui maravigliosamente la guardava. Disse Michelagnolo : Che te ne pare ? Parmi bene, rispose colui, che v'ho grande obbligo. Perchè ?

Un jour, au tombeau de Jules II, il s'approche d'un de ses tailleurs de pierre, qui achevait d'équarrir un bloc de marbre ; *il lui dit d'un air grave que depuis longtemps il remarquait son talent, qu'il ne se croyait peut-être qu'un simple tailleur de pierre, mais qu'il était statuaire tout comme lui, qu'il ne lui manquait tout au plus que quelques conseils.* Là-dessus Michel-Ange lui dit de couper tel morceau dans le marbre, jusqu'à telle profondeur, d'arrondir tel



Quand on fait la somme de ces inexactitudes, de ces petits changements et de ces modestes inventions, on s'aperçoit que les libertés de Stendhal ne sont pas très périlleuses. Aucun fait important n'est altéré ; le caractère des hommes, la physionomie des choses ne sont pas déformés dans leur vérité essentielle et profonde, par ces innocentes fantaisies. Elles n'enlèvent donc aucun mérite sérieux à la *Vie de Michel-Ange*. Et si je les ai signalées avec quelque minutie, c'est parce qu'elles nous font mieux saisir la méthode de Stendhal et l'esprit de son livre. Il préfère, comme un poète, parfois le vraisemblable au vrai. Il introduit la liberté,

soggiunse Michelagnolo ; perchè ho ritrovato per mezzo vostro una virtù, che io non sapeva d'averla. »

angle, de polir cette partie, etc. *De dessus son échafaud il continua toute la journée à crier* ses conseils au maçon, qui, le soir, se trouva avoir terminé une très belle ébauche, *et vint se jeter à ses pieds en s'écriant* : « *Grand Dieu* ! quelle obligation ne vous ai-je pas ; vous avez développé mon talent, et me voilà sculpteur. »

Ainsi Stendhal apprenait son futur métier de conteur.

le caprice, l'inspiration, dans l'ingrat métier du traducteur et de l'érudit. Ici encore on aperçoit l'amateur qu'il fut toujours, le romancier qu'il sera bientôt, à travers le critique d'art qu'il est devenu par accident, et nous savons de quelle manière.

Mais, ces réserves faites, reconnaissons que pour une fois, et au moment de finir son livre, Stendhal a fait dans sa *Vie de Michel-Ange* une œuvre généralement précise, sérieuse [1], et plus honnête qu'il n'a coutume. Il a eu recours aux sources, il les a étudiées et comparées avec quelque soin, il nous

1. Nous ne prétendons pas, et loin de là, que Stendhal ait étudié tous les documents qui sembleraient indispensables à un historien moderne. Il serait naïf d'attendre de lui une bibliographie complète de son sujet. Contentons-nous de signaler quelques lacunes notables.

Il ignore les poésies de Michel-Ange, dont la première édition avait été donnée en 1623 (*Rime* di M. A. B., Giunti, Florence) (*).

Il ne paraît pas connaître : *Michaelis Angeli Vita*, de Paolo Giovio, publiée par Tiraboschi, en 1781, dans la *Storia della lett. ital.*

Est-il besoin de dire qu'il n'avait pas consulté un livre anglais récent : Richard Duppa, *The life and litterary works of M. A. B.*, Londres, 1806, 1807. (On trouvera l'essentiel d'une bibliographie dans la *Vie de Michel-Ange*, par M. Romain Rolland.)

Enfin il est un document de la plus haute importance, que Stendhal paraît avoir, non pas ignoré, mais étrange-

(*) Il cite pourtant quatre vers de lui, que je n'ai retrouvés ni chez Condivi ni chez Vasari (p. 393). Cela ne me semble pas une preuve très sûre qu'il ait consulté le livre lui-même.

les transmet sans se cacher. Au moment de finir son *Histoire*, était-il sur le point de devenir un historien ?

§ 2. — *Cicognara.*

Condivi et Vasari auraient dû suffire à Stendhal. Grâce à eux seuls, sa tâche semblait achevée, sa *Vie de Michel-Ange* apparaissait très suffisamment

ment négligé, les *Lettere pittoriche*. Cette négligence ne peut s'expliquer que par sa paresse, car un psychologue comme lui, préoccupé plus encore de l'homme que des œuvres, aurait trouvé dans les lettres de Michel-Ange les éléments indispensables à un portrait moral du maître. On sait qu'il se livre, dans ses lettres, avec toute la sincérité de sa nature ardente et bourrue. Or Stendhal n'ignore pas l'existence des *Lettere pittoriche* (*). Il recommande à l'amateur de ne pas les lire, dans son *Épilogue* (p. 411, et note). Avait-il fait ainsi lui-même ? Pourtant il semble y avoir lu deux lettres d'Annibal Caro, dont il donne la référence précise (p. 357, note). Dans la note de la page 326, il reproduit le texte latin d'une lettre de Jules II, sans en indiquer la source. Mais cette lettre est publiée dans le recueil de Bottari (**). Deux citations,

(*) *Lettere Pittoriche, o sia Raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura*, publiées par Bottari, Rome, 7 vol. in-4°, de 1754 à 1773. — L.-J. Jay en publia une traduction, réduite, l'année même que paraissait l'*Histoire* de Stendhal (*Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, traduites... par L.-J. Jay, Paris, 1817, in-8°).

(**) Une note de son manuscrit, correspondant à la page 124 de l'*H. de la P.*, renvoyait aussi aux *Lett. Pitt.*, mais sans référence précise.

nourrie. Et déjà nous avions pu louer la manière, plus honnête, dont il en usait avec ces vieux auteurs.

Mais nous ne serions pas complets si nous n'ajoutions un fâcheux post-scriptum. Stendhal cite comme il le doit Vasari et Condivi, dont il se sert congrument. Mais il ne souffle mot de Cicognara [1], qu'il pille. A vrai dire, il ne lui vole que quelques pages.

Leopoldo Cicognara, que Beyle avait failli connaître [2], publiait en ce temps-là une *Histoire de la Sculpture* déjà célèbre [3]. Le premier volume avait paru en 1813, le second en 1816. Le troisième devait suivre d'un an l'*Histoire de la Peinture.*

Stendhal la lut avec profit. Que Cicognara, comme tout le monde, attribuât une grande influence au climat sur la formation des artistes (I,

que Stendhal a pu trouver ailleurs, sont-elles suffisantes pour nous faire croire qu'il avait consulté l'ouvrage ? Dans tous les cas, s'il l'a lu, il faut admirer qu'il n'en ait rien tiré de meilleur. C'est une preuve, et non la moins sérieuse, de ce travail superficiel et rapide, dont la règle semble être celle du moindre effort.

1. Il le cite bien dans d'autres parties du livre, là où Cicognara ne lui a rien donné, et d'ailleurs bien discrètement, à la fin de deux notes, p. 50 et 104.

2. En 1815; voir le *Journal d'Italie*, 344.

3. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt...*, Venezia, 3 vol. in-folio.

20), ce truisme n'était point pour rien apprendre à Stendhal, et je ne le cite qu'afin de montrer, une fois de plus, l'universalité de cette théorie banale.

Mais, à la page 336 de *la Peinture*, je crois déjà voir un souvenir de Cicognara, qui, pour bien montrer en quoi Michel-Ange s'éloigne de l'antique, rappelait sa restauration du *Fleuve* [1], et celle de l'*Hercule Farnèse*, par son disciple (II, 279). Stendhal reprend l'idée, et les deux exemples, mais, au lieu de citer Cicognara, il renvoie en note à Carlo Dati [2].

Autre emprunt possible, p. 353, dans la note. C'est Cicognara peut-être (II, 283-4) qui a appris à Stendhal quand et comment furent découverts le *Torse*, *l'Hercule Farnèse* et le *Laocoon*.

Puis Stendhal coupe une page entière dans Cicognara (*id.*, 285-286), pour exposer les procédés de travail de Michel-Ange (p. 379-380). Il a beau disserter, interpeller son lecteur : « Vous vous rappelez que... », et citer Cellini, la citation, comme les faits, sont pris à Cicognara (Depuis : « Avant de peindre au plafond de la Sixtine... », 19 lignes).

1. Lanzi avait bien fait mention de ce premier exemple, mais point du suivant.

2. Cette référence est peut-être une erreur de Stendhal. On peut, dans tous les cas, douter qu'il ait lui-même étudié les *Vite de' pittori antichi*, œuvre du XVIIe siècle, consacrée aux peintres de l'antiquité, et qui fut réimprimée à Milan en 1806. Si le renvoi de Stendhal est exact, il ne s'applique pas à cette édition, la seule que nous ayons pu consulter.

Enfin c'est à peu près tout son chapitre CLXXVIII[1] qu'il bâtit avec quelques pages de Cicognara. Cette savante histoire de Saint-Pierre était déjà toute faite dans son auteur. Il n'a eu qu'à l'abréger un peu.

Toute la page 385 est en effet résumée ou copiée de Cicognara, I, 251 et suiv. La citation latine de Grimaldo, en note : « Par exemple, sous Paul V, Grimaldo dit : ... », est empruntée comme le reste.

Toute la page 386 (sauf 8 lignes, depuis : « Le Bernin... », et 2 lignes : « Les érudits, que cette sorte... »), y compris les notes savantes (sauf notes 2 et 3), les citations de Pausanias, etc. [2], est tirée de Cicognara (I, 256-258). Mais Stendhal, mal éclairé sur l'architecture antique, prend les dimensions de la cella du temple de Jupiter à Athènes pour celles du temple tout entier [3].

Le texte de la page 387 (sauf un paragraphe : « Nous n'avons rien de comparable... etc. », et la dernière phrase : « Jamais le symbole... ») est emprunté tout entier aux pages 259, 260 et 261 du t. Ier de Cicognara, — ainsi que les deux premières lignes de la page 388.

1. Déjà, à la page 384, le bref de Paul III, qu'il cite en note, lui était sans doute connu par Cicognara, qui le donne tout entier (I, 253-4).

2. La ligne sur Hobhouse, aimable compliment pour un ami, est ajoutée par Stendhal.

3. Il se trompe encore, quand il copie la note 1, en mettant 1753 au lieu de 1763.

Sans être très importants, ces emprunts sont notables. Ils ne modifient pas notre jugement d'ensemble sur la *Vie de Michel-Ange* ; mais ils montrent que Stendhal, jusqu'au bout, ne renonce pas à un procédé qu'il trouve commode, profitable, et qui est devenu, pourrait-on dire, le principe essentiel de sa méthode.

IX

DE L'HISTOIRE DANS L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

Ceux-mêmes qui n'ont pas grande confiance dans l'érudition artistique de Stendhal sont portés à reconnaître que son livre sur la *Peinture* garde au moins un mérite, celui de mêler à l'histoire des peintres l'histoire des hommes, en expliquant les progrès des arts par l'étude des institutions et des mœurs. Ils concèdent même volontiers à Stendhal l'originalité, ou presque, de la découverte. « ... Ce qu'il y a de plus remarquable en cet ouvrage, écrit M. Chuquet, c'est que Beyle, un des premiers, encadre l'histoire des peintres dans celle de leur temps... »

J'ai déjà montré qu'il y a dans cette assertion, je ne dirai pas une bienveillance excessive pour Stendhal, — M. Chuquet n'en est pas suspect, — mais un bien singulier oubli de ses contemporains les plus notoires. N'avons-nous pas vu Bossi et Winckelmann pratiquer à l'avance la méthode

de Stendhal, sans l'avoir davantage inventée [1] ? Et quand, en 1811, Ginguené fait paraître les premiers volumes de son *Histoire littéraire d'Italie*, — que Stendhal, nous le savons, avait pratiquée, — il a grand soin d'insister, dans sa Préface, sur cette union nécessaire de l'histoire politique et sociale avec l'histoire littéraire : ... « l'histoire politique, et un aperçu des fréquentes vicissitudes qu'éprouvèrent les gouvernements d'Italie, viendront se mêler à l'histoire littéraire, mais principalement considérés dans leur rapport avec elle et relativement à l'action que ces divers gouvernements exercèrent sur les sciences et les lettres...... Les révolutions des lumières... tiennent de trop près aux événements politiques pour qu'il soit possible de les séparer ; et une histoire littéraire où les faits relatifs aux Lettres ne se combineraient pas avec ces événements, serait aussi peu digne d'être offerte à un public éclairé que le serait une histoire politique où l'on ne dirait rien des progrès des sciences, des lettres et des *arts* » (I, 9-11).

La méthode est exposée par Ginguené de la façon la plus nette ; il lui donne la portée la plus générale. Il semble même la considérer comme la seule désormais admise par tous les esprits vraiment modernes. Il l'appliquait aux lettres : Stendhal l'applique aux beaux-arts. Dans cette exten-

1. J'ai indiqué, dans la *Jeunesse de Stendhal*, comment Beyle a pu, dès son enfance, trouver déjà la théorie et la méthode en lisant le livre alors fameux de l'abbé Dubos.

sion si naturelle, il y aurait vraiment peu de mérite. Il n'y en a plus, du moment que Winckelmann et Bossi l'ont ici même précédé.

Si l'idée n'a rien de neuf [1], Stendhal est-il plus original dans la manière dont il l'applique [2] ? A quels historiens a-t-il recours ? Comment en use-t-il avec eux ?



Les ouvrages sur l'histoire d'Italie, depuis l'origine du Moyen âge jusqu'aux débuts du XVIe siècle, se présentaient en foule au choix de Stendhal. Il serait vain de passer en revue tous ceux qu'il lui était loisible d'étudier ; contentons-nous des auteurs qu'une induction probable ou qu'un texte précis nous désignent comme ses lectures. Aussi bien, quelque gros liseur qu'il soit, Stendhal n'est pas un amateur de livres rares, un curieux de bibliothèque. Pour l'*Introduction à la Peinture*, comme pour les quelques tableaux historiques qu'il

1. Elle est si peu nouvelle, que nous la retrouvons partout. D'AGINCOURT (cf. plus bas, Appendice), commence son *Histoire de l'Art* par un « tableau historique » de plus de cent pages in-folio. C'est, à vrai dire, un simple résumé des faits, sans recherches philosophiques, sans psychologie.

2. La question n'est peut-être pas tout à fait négligeable, si l'un des historiens les plus savants de la Renaissance italienne, J. Burckhardt, ne se fait pas scrupule de citer Stendhal et d'admirer sa perspicacité d'historien.

intercale, ici et là, au milieu de la vie des artistes, il est peu vraisemblable qu'il ait fait de longues recherches et des découvertes singulières.

Demandons-nous d'abord quels ouvrages de seconde main ont pu lui être profitables. Nous aurons à nous poser ensuite, s'il y a lieu, cette autre question : a-t-il, comme il le répète si souvent, consulté « les originaux », étudié les vieux chroniqueurs italiens ?

***

Si Beyle n'était pas plus difficile pour l'histoire politique que pour l'histoire de l'art, s'il se contentait, comme il le fait quand il s'agit des peintres, du dernier ouvrage paru, il n'y aurait pas à chercher bien loin les livres dont il s'est servi. Deux auteurs français, deux auteurs contemporains s'offraient à lui, Sismondi et Ginguené.

Voulait-il faire une étude savante et complète des événements, suivre avec minutie, et dans leurs moindres détails, les annales de l'Italie, il fallait choisir l'*Histoire des Républiques italiennes du Moyen âge.* Sismondi avait publié les volumes I et II en 1807 ; les années suivantes, et jusqu'en 1815, parurent 9 autres volumes. Les 5 derniers ne devaient voir le jour qu'en 1818. Mais les onze volumes déjà parus au moment où Beyle achève sa *Peinture* le menaient jusqu'à l'année 1492. C'était

assez pour le documenter sur les principaux faits qui l'intéressaient.

Nous savons d'ailleurs qu'il avait lu ou parcouru une partie de l'ouvrage dès sa publication. A Brunswick, en 1808, il se fait envoyer les 3e et 4e volumes, qui viennent de paraître, et il engage sa sœur à les acheter [1]. Mais il trouvait l'historien « savant » et « ennuyeux » [2], « lourd, diffus [3] ». Or, Beyle est de ceux qui ne pardonnent pas aux écrivains qui les ennuient. Sismondi a beau lui avoir appris bien des petits faits de l'histoire italienne [4], il lui en sait peu de gré. Ce répertoire, cette collection de matériaux, lui servent au moins à se faire une idée du caractère de la nation ; mais l'auteur est l' « élève sans génie d'une excellente école [5]. » Il « ne sait pas peindre les mœurs et la physionomie d'un siècle [6] ». Ce n'est donc point à Sismondi qu'il sera tenté de recourir, quand il cherchera quelques généralités bonnes à copier, quelque ta-

1. *Corr.*, I, 329-30.

2. *Corr.*, II, 271.

3. *Corr.*, II, 319. Ici à propos de son *Histoire des Français.*

4. Cf. *Corr.*, III, 26-27.

5. *Corr.*, I 376. Plus indulgent dans la *Vie de Haydn* (59, note), il cite son « excellente » histoire.

6. *Vie de Rossini* (182, note). — Il disait ailleurs (*R.*, *N. et F.*, 149) : « J'ai abandonné Sismondi, comme ultra-libéral, et d'ailleurs ne voyant pas dans les incidents de l'histoire ce qui peint le cœur de l'homme ; c'est là, au contraire, tout ce qui m'intéresse. »

bleau en raccourci digne d'être inséré dans son propre livre.

Ajoutons que ce copieux et massif ouvrage semble mal propre à fournir des extraits.

Aussi avons-nous cherché vainement quelque emprunt direct, même quelque souvenir évident du livre de Sismondi dans l'*Histoire de la Peinture*. Manifestement Beyle n'a point eu recours à lui.

Ce n'est pas qu'on ne retrouve dans Sismondi quelqu'une de ces idées que notre ignorance serait tentée d'appeler stendhaliennes. Sismondi, avant Stendhal, croit que les passions politiques favorisent la naissance des arts [1]. Il affirme, comme lui, que la liberté leur est bien plus favorable que la monarchie, car celle-ci brise toute énergie, arrête toute initiative, et rend impossibles ou impuissantes les fortes âmes qui font les écrivains ou les artistes [2]. Tous les lecteurs de Stendhal sont familiarisés avec ces théories [3].

Est-ce à dire que Stendhal les ait prises à Sismondi ?

Pas plus sans doute qu'il ne les a prises à Winc-

1. Mais, contrairement à Stendhal, — et à la vérité, — il leur attribue plus d'influence qu'aux passions individuelles.

2. IV, 170, 172, 274-275. Cf. t. XVI, ch. CXXVI. En particulier, à la page 354, l'idée que l'Italie grandit jusqu'au XVe siècle, et tombe depuis en décadence. (Je cite d'après l'édit. de 1826, Paris, 16 vol. in-12.)

3. Voir, par exemple, *H. de la Peint.*, p. 41.

kelmann, où nous les avons déjà trouvées, ou à Ginguené, chez qui nous allons les retrouver. Ce sont là idées communes à un parti [1] et à une époque : dans les âges suivants, elles ne nous paraissent appartenir en propre à un écrivain que parce que lui seul a survécu, et que nous ignorons tous ceux qui, autour de lui, pensaient avec lui et comme lui.

Ces ressemblances [2] ne nous permettent donc pas de revenir sur notre affirmation. Sismondi n'a rien à revendiquer dans l'*Histoire de la Peinture.*

Le livre de Ginguené [3] pouvait tenter Stendhal. Ginguené fait une histoire littéraire, comme Stendhal une histoire de l'art. Mais lui aussi, nous le savons, veut demander à l'histoire politique et sociale l'explication des phénomènes esthétiques. A chaque partie de son livre, à chaque période du développement littéraire, correspondra donc un

1. Ai-je besoin de rappeler que Sismondi, Ginguené, Stendhal étaient idéologues ? Cf. sur ce sujet p. 278 et suiv.

2. Il serait facile de trouver aussi des dissemblances, sur les points d'histoire où Stendhal s'attarde le plus. Sismondi est aussi indulgent pour Cosme de Médicis que Stendhal lui est sévère (IX, 359 et suiv.). Il est, au contraire, beaucoup plus sévère, et, sans doute, beaucoup moins juste pour Laurent (XI, 334, 357 et suiv.).

3. *Histoire littéraire d'Italie*, 1re édition en 9 vol. in-8°, de 1811 à 1819 ; 2e édition, complétée, 14 volumes in-8°, 1824-1835.

chapitre historique. Et Stendhal trouvait là, comme découpés à son usage, d'excellents résumés de l'histoire générale. Sachons-lui gré [1] d'avoir résisté à sa paresse.

Car, s'il a dédaigné Sismondi, il n'a point davantage eu recours à Ginguené. Il le lut, à n'en pas douter. Nous trouvons à plusieurs reprises son nom cité dans le manuscrit de *la Peinture* [2]. Comme Sismondi, Ginguené contribua à lui apprendre son histoire d'Italie. Mais Stendhal ne lui emprunte rien.

Et cela dit, il nous est loisible de citer ce passage, à l'avance tout stendhalien, où Ginguené, comme tout à l'heure Sismondi, comme jadis Winckelmann, comme tant d'autres [3], parle de la liberté :

« Dans cette longue et violente fermentation de liberté, il était impossible que les esprits n'acquissent pas plus d'activité, de curiosité, d'élévation et de force... » (I, 144) [4].

1. D'autant plus que, Ginguené venant de mourir en 1816, Beyle ne pouvait craindre les réclamations de l'auteur. Il n'avait donc nul intérêt à être honnête.

2. Stendhal y renvoie aux pages où Ginguené fait le tableau de Florence sous les Médicis, ou de la cour de Ludovic. Lui-même reprend ces sujets, mais sans rien emprunter à Ginguené (Cf. GINGUENÉ, t. III, p. 253, 274, 385).

3. C'est ainsi que nous retrouverons cette idée dans Pignotti (cf. plus bas, p. 390, note).

4. Cf. t. II, p. 267 et suiv. Ginguené y montre les arts naissant et grandissant au milieu des révolutions.

***

Ni Sismondi, dont il goûtait peu le tour d'esprit, grave et lourd, à la genevoise, ni Ginguené, qu'il appréciait peut-être davantage, ne fût-ce que par amour pour l'idéologie, ne furent donc les maîtres de Stendhal historien. Il ne demande pas à la France une histoire générale de l'Italie.

Mais des ouvrages anglais, tout récents, fort célèbres, le sollicitaient. La *Vie de Laurent de Médicis*, par William Roscoe, avait été traduite en 1800 [1], et *la Vie et le Pontificat de Léon X* en 1808 [2]. Il les lut. Il en garda un vif dégoût pour l'historien anglais.

« Le souvenir de cet homme aimable [Léon X], écrira-t-il plus tard [3], ne m'a jamais semblé ennuyeux que pendant un seul mois de ma vie : c'était après avoir essayé de traverser la lourde rhapsodie de M. Roscoe,... qui ressemble comme deux gouttes d'eau à un article savant et bien écrit du *Journal des Débats*, où chaque vérité a une entorse. » Double critique qu'il reprend à toute occa-

1. *Vie de Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique*, traduit de l'anglais de William Roscoe, sur la seconde édition, par François Thurot, Paris, an VIII, 2 vol. in-8°.

2. Trad. par P. F. Henry, 4 vol. in-8°, Paris.

3. En 1823 : *Corr.*, II, 306. — Aucun texte ne nous permet de dire à quelle date il fit cette lecture. Ce fut, selon toute apparence, antérieurement à l'*Histoire de la Peinture.*

sion : Roscoe fait des phrases, et il ment. C'est tout un pour Stendhal.

Il lui reproche plus précisément d'avoir trop loué, en servile adulateur du principe monarchique, la tyrannie des Médicis. Stendhal, nous le verrons, a décrit d'une façon tout autre le caractère de Cosme, et l'on ne peut que trouver, avec lui, niaisement mensongère l'idyllique peinture faite par Roscoe de ce gouvernement réaliste, trop avisé pour être doux et pour être bon.

Stendhal ne mit donc nullement à profit la *Vie de Laurent de Médicis* [1], et pas davantage le *Pontificat de Léon X* [2]. Il ne s'en souvint que pour les contredire [3].

Sismondi, Ginguené, Roscoe, ceux qu'on aurait cru retrouver tout d'abord dans les pages historiques de Stendhal, en sont donc absents. Il les a

1. A peine pourrait-on croire que, si Stendhal a écrit (*H. de la P.*, 29) : « Laurent... fut inventeur en politique. *La balance des pouvoirs est de lui...* », c'est qu'il avait lu les pages 3 à 6 (t. II) de Roscoe, où celui-ci, mieux que Pignotti et avant lui, exprima cette idée avec précision et développement. Mais ce souvenir n'est pas une imitation ni un emprunt.

2. Notons seulement que Stendhal y avait peut-être lu le passage de Burchard qu'il cite à la page 22 (Roscoe, I, 373-4). Mais le texte de Roscoe est incomplet, et ne porte pas la même référence que dans l'*Histoire* (cf. plus bas).

3. Par exemple, p. 373, note, il renvoie, avec références précises, aux « charmantes absurdités de M. Roscoe sur Léonard de Vinci ».

lus, et, en connaissance de cause, les néglige ou les dédaigne. Il les confondra tous les trois dans le même mépris, quand il écrira, en 1831 (*Corr.*, III, 27) : « J'aime bien mieux ces petits morceaux naïfs [les nouvelles de Bandello], que toutes les généralités des animaux tels que Sismondi, Roscoe, Ginguené, qui songent [1] à faire une jolie phrase au lieu de songer à peindre d'une façon ressemblante. »



Il est un autre historien anglais que Stendhal rapproche volontiers de Roscoe pour les outrager de compagnie, c'est Robertson. « Robertson, Roscoe, sont remplis de mensonges », écrit-il dans l'*Abbesse de Castro* [2], et il disait déjà dans la *Peinture* : « les Robertson, les Roscoe, et autres gens qui ont leur fortune à faire... » Ailleurs encore il l'appelle : « un Anglais méprisable [3] ».

Ce dégoût éloignerait tous les soupçons. Et d'ailleurs à qui viendrait-il à la pensée que l'*Histoire du règne de l'empereur Charles-Quint*, de Robertson, « Docteur en Théologie, Principal de l'Université d'Édimbourg, et Historiographe de Sa Majesté Britannique pour l'Écosse », dont le livre avait été traduit en 1771 [4], puisse avoir quelque

1. Dans le texte : *songe.*
2. P. 12, note. Cf. *Peinture*, 115, note.
3. *H. de la P.*, 29 ; 67, note.
4. Six vol., Amsterdam. L'ouvrage anglais et sa traduction paraissent en même temps.

rapport avec l'*Histoire de la Peinture* de Stendhal ? En vérité, il lui emprunta beaucoup.

L'érudition pédantesque, la gravité, les principes monarchiques de Robertson déplaisaient à Stendhal; mais cet historien philosophe cherchait, comme lui, les causes profondes des événements, — et il était antipapiste.

Stendhal trouva, dans son premier volume, quelques idées générales sur l'Italie à la fin du xv[e] siècle, dont il voulut faire son profit [1]. A la vérité, il le cita honnêtement quelquefois (p. 7, note ; p. 10, note ; p. 29, dans le texte). Mais il l'aurait cité bien plus souvent, s'il l'avait fait chaque fois qu'il s'inspirait de lui.

J'ai trouvé, dans les manuscrits de Grenoble, un fragment significatif (R. 5896, tome VII). Il est daté de Milan, 20 août 1814, et porte ce titre :

Introduction
to the history

1. Robertson a cru ne pouvoir expliquer le règne de Charles-Quint qu'en remontant à dix siècles en arrière. Des six volumes de son histoire, il emploie les deux premiers à résumer ce qui s'est fait en Europe depuis la chute de l'Empire romain. (*Tableau des progrès de la société en Europe, depuis la destruction de l'Empire Romain jusqu'au commencement du seizième siècle.* — Le second volume n'est composé que de notes à l'appui du premier.)

La « Section III » était consacrée à l' « Examen de la Constitution politique des principaux États de l'Europe au commencement du seizième siècle ». On y trouve une quarantaine de pages sur l'Italie (I, 259-300).

of P. in I.
(*Extrait de Rob.* [1]).

C'est, suivant une méthode que nous connaissons déjà, une série de passages, recueillis au cours d'une lecture, et destinés à être insérés, de place en place [2], dans l'*Introduction* de la *Peinture en Italie.*

Un certain nombre seulement de ces extraits passèrent, et non sans modifications, dans le texte définitif. En revanche nous y trouverons d'autres souvenirs de Robertson, dont il n'y a pas trace dans le manuscrit.

Beyle commence son *Histoire de la Peinture en Italie* par l'histoire d' « Harald roi de Danemark. » C'est une idée singulière. Robertson la lui a peut-être donnée. Lui aussi, pour expliquer le XVIe siècle, remonte aux Barbares, lui aussi, comme Stendhal, fait des citations de Tacite [3].

1. *Introduction à l'Histoire de la Peinture en Italie. Extrait de Robertson.* Ce fragment comprend sept pages.

2. On trouve même, à côté de chaque fragment, le numéro de la page de son manuscrit où Beyle comptait le placer.

Je n'ai pas besoin de dire combien pareille méthode contribua au décousu de l'*Introduction.*

3. Les pages 24 à 30 de son second volume sont de copieux extraits de Tacite. Or Stendhal, dans la première note de son *Introduction*, unit les noms de Tacite et de Robertson. Quant à l'anecdote danoise, nous en verrons ailleurs l'origine.

A la page 9 de l'*Introduction*, à côté d'extraits indubitables, je crois reconnaître quelques souvenirs des idées de Robertson. Il avait insisté, avant Stendhal, sur l'esprit de liberté propre aux Barbares (I, 23-24) ; lui aussi avait dépeint « ces temps malheureux », « ces épaisses ténèbres qui ont couvert si longtemps l'Europe », dans l'âge de la féodalité (*Id.*, 33-41, 43).

C'est sous la suggestion de Robertson que Stendhal montre l'Italie s'adonnant au commerce dès le xe siècle (Rob., I, 166-167), et si Stendhal a écrit : « A peine les Italiens eurent quelque idée de la propriété, qu'on les vit aimer la liberté avec la passion des anciens Romains », c'est que Robertson avait déjà dit : « ... dès que les villes d'Italie eurent commencé à tourner leur attention vers le commerce..., elles songèrent... à secouer le joug des seigneurs insolents, et à établir un gouvernement libre et égal... » (*Id.*, 65). Enfin les dernières lignes du paragraphe sont une simple copie :

Robertson (I, 168).	Stendhal (9).
« Pendant le xiie et le xiiie siècles, le commerce d'Europe fut presque entièrement entre les mains des Italiens, plus connus alors sous le nom de Lombards. »	« ...Pendant les xiie et xiiie siècles, tout le commerce d'Europe fut entre les mains des Lombards. »

Si bien que, dans les 8 lignes et demie de cet alinéa, Beyle a trouvé le moyen de mêler et brouiller savamment, par une imitation tantôt libre tantôt servile, les pages 166 et 167, puis 65, et finalement 168 de Robertson.

Enfin si Beyle, un peu plus loin (p. 9), écrit : « Il y a mille ans que l'idée même de *justice* existait à peine dans la tête de quelque baron puissant... », c'est, rhabillée à la stendhalienne, cette pensée de Robertson (I, 86-87) : « ... les idées qu'on avait alors de la justice... ne différaient guère de ce qu'on trouve à cet égard chez les sauvages qui sont encore dans l'état de nature [1]. »

Nous ne retrouvons plus Robertson qu'à la fin de l'*Introduction.*

Aux pages 259 et suivantes de son premier volume, Robertson résume l'« État politique de l'Italie », et passe en revue les différents peuples de la péninsule. Voilà peut-être ce qui donne à Stendhal l'idée d'ajouter à son *Introduction* [2] le tableau des gouvernements de Florence, Venise, Rome, Milan, Naples, et du Piémont, tableau qui semble gauchement surajouté au reste. C'est ici qu'il fait à Robertson le plus grand nombre d'emprunts [3].

1. A la page suivante, Stendhal indique lui-même une référence de Robertson.

2. A partir de la page 27.

3. Les seuls que l'on retrouve dans la note manuscrite dont j'ai parlé.

Les premières lignes du chapitre sur Florence sont calquées sur le texte de Robertson :

Robertson, I, 259.	Stendhal, 27.
« Au commencement du xvie siècle, la face politique de l'Italie était bien différente de celle des autres parties de l'Europe. Pendant que le reste du continent était partagé entre quelques vastes monarchies, la délicieuse Italie était divisée en plusieurs petits états, jouissant chacun d'une juridiction souveraine et indépendante. Le seul royaume qu'il y eût en Italie était celui de Naples... La forme de gouvernement de Venise et de Florence était républicaine. Milan était soumis à des princes qui n'avaient pris que le titre de ducs. »	« A la fin du xve siècle, à cette époque de bonheur citée par Guichardin, l'Italie offre un aspect politique fort différent du reste de l'Europe. Partout ailleurs, de vastes monarchies ; ici, une foule de petits États indépendants. Un seul royaume, celui de Naples, est entièrement éclipsé par Florence et Venise. Milan avait ses ducs... »

On reconnaît le talent de Stendhal comme traducteur. Il copie, et il transfigure ; il est à la fois servile et libre. C'est une excellente adaptation.

Après cet emprunt à Robertson, il l'abandonne délibérément [1]. Robertson ne savait parler que de

1. Il se pose bien les mêmes questions que lui ; mais

« la magnificence, la générosité, et les vertus » de Cosme. « Le bon public, réplique Stendhal, qui croit les Robertson, les Roscoe...., a vu dans Côme un Washington, un usurpateur tout sucre et tout miel, je ne sais quelle espèce de personnage moralement impossible. Mais il y a erreur » (29).

Le chapitre très bref sur Venise est au contraire, pour la plus grande part, inspiré de Robertson. D'abord l'opposition entre l' « aristocratie sévère » de Venise et l' « orageuse démocratie des Florentins » (Stendhal, p. 30 ; Robertson, I, 284). Puis le contraste de son gouvernement, « chef-d'œuvre de politique et de balance des pouvoirs, si l'on ne voit que les nobles », mais, à l'égard du peuple, « tyrannie soupçonneuse et jalouse... » (St., *id.* ; Rob., *id.*, 278-9). Enfin l'excellence des finances de Venise, qui, au temps de la ligue de Cambrai, trouvait encore « tout l'argent dont elle eut besoin au modique intérêt de 5 0/0 » (St., 31 ; Rob., 283).

Stendhal emprunte de même à Robertson quelques-unes de ses meilleures idées sur le gouvernement de Rome. Il se souvient de la page 273 de Robertson, quand il peint ces papes « qui, parvenant tard au trône,... et ne laissant pas de famille, ont... la passion d'élever dans Rome quelque monument qui y conserve leur mémoire » (*Peint.*,31).

les idées soutenues et les faits mentionnés sont tout autres.

Il résume la page 269, quand il montre leur gouvernement, aujourd'hui « despotisme doux et timide », et « monarchie conquérante » aux temps d'Alexandre VI ou de Jules II (*Peint.*, 32). Il semble abréger et mêler les pages 263 à 266, 268 et 269, depuis : « Alexandre réussit à humilier les grandes familles de Rome... », jusqu'à : « Jules II ajouta ses conquêtes au patrimoine de Saint-Pierre » (*Id.*). De Robertson encore (270-271) cette pensée que les papes n'ont pas su porter « dans leurs affaires temporelles la même politique que dans celles de la religion », où « les maximes politiques sont immortelles » (*Peint.*, 32). « Comme souverain » temporel, tout au contraire, « il n'a pour but que d'élever sa famille » (*Peint.*, 33 ; Robertson, 272). Stendhal ne semble enfin que résumer deux pages de Robertson (273-4), quand il écrit (p. 33) : « Le vice du gouvernement papal gît dans l'administration intérieure... »

Sur le gouvernement de Naples (p. 40), Stendhal n'écrit que deux lignes, mais elles sont inspirées de Robertson (286) : « A l'autre extrémité de l'Italie, le royaume de Naples offrait une féodalité plus ridicule encore que celle du nord de l'Europe [1]. »

Il est encore un passage qu'il nous faut citer, car Stendhal lui-même, sur le manuscrit déjà men-

1. Ces deux derniers emprunts ne sont pas indiqués sur le manuscrit de Grenoble.

tionné, le donne comme un extrait de Robertson : « La religion du quinzième siècle n'est pas la nôtre. Aujourd'hui que la réforme de Luther et les sarcasmes des philosophes français ont donné des mœurs pures au clergé et à ses dévots, l'on ne se figure guère ce que furent les prêtres aux jours brillants de l'Italie » (*Peint.*, 39). On trouve en effet, aux pages 223 et suivantes du tome III de Robertson, une peinture peu avantageuse du clergé italien ; il y est bien question de Luther ; mais Robertson, anglais et protestant, ne témoigne aucune gratitude aux philosophes français, et ne rend aucun hommage aux mœurs du clergé romain.

Et ce dernier exemple [1] nous montre assez bien la manière, généralement libre et personnelle, dont Stendhal s'inspire de Robertson plus qu'il ne le copie. Sans doute quelques idées pénétrantes de l'*Introduction* ne peuvent plus être attribuées à Stendhal ; il n'a plus que le mérite d'avoir su les discerner et les choisir dans Robertson. Mais enfin ce choix est judicieux, Stendhal prend la peine de repenser et de récrire, au moins le plus souvent, ce qu'il emprunte. Et parfois même c'est une suggestion plus qu'un emprunt. Enfin suggestions, libres emprunts, ou extraits textuels, le tout se réduit à une bien petite part de l'*Introduction*.

1. Avec quelque bonne volonté, on pourrait encore retrouver un souvenir de Robertson (I, 284-5) dans le premier paragraphe de la page 83, et une réaction provoquée par ses idées dans l'avant-dernier.

Elle valait néanmoins d'être détaillée minutieusement, autant pour l'importance de quelques idées, que pour la manière plus intelligente et plus personnelle dont Stendhal, cette fois, s'acquitte de son métier de plagiaire [1].



A voir Stendhal mépriser et négliger les historiens de l'Italie qui faisaient autorité de son temps, Sismondi, Ginguené, Roscoe, mépriser tout en l'employant, mais seulement pour quelques phrases, Robertson, ne serait-on pas tenté d'admettre que, servile imitateur des critiques d'art, parce qu'il est lui-même un connaisseur médiocre, il reprend toute son indépendance d'esprit quand il s'agit de l'histoire d'Italie, qu'il a dès longtemps pratiquée, qu'il connaît et qu'il aime ?

Cette théorie ne serait pas sans doute entièrement fausse. N'est-ce pas déjà beaucoup que de l'avoir vu exercer à l'égard des plus illustres historiens un esprit critique qui suppose des connaissances générales et des opinions personnelles. Quand il s'agissait de peinture, il ne nous avait jamais donné ce spectacle. En maugréant parfois, il n'en prenait pas moins le premier ou plutôt le dernier écrivain venu, et s'en conten-

1. Le mot même ici est à peine juste, car Stendhal cite (deux fois) Robertson, et le copie rarement mot pour mot.

tait. Ici du moins il choisit. C'est un progrès. Et nous pourrons nous arrêter à ce jugement : critique d'art, Stendhal reste un élève ; historien, il sait juger par lui-même.

Mais n'en concluons pas qu'il est un maître, et que, se bornant aux originaux, il refait tout seul l'histoire d'Italie. Pour avoir dédaigné superbement Sismondi et Roscoe, Stendhal n'en copie pas moins, en toute simplicité, Pignotti [1].

Cet historien, fort ignoré aujourd'hui, ou marqué, en passant, d'épithètes méprisantes par ceux qui veulent bien le citer, avait ce premier mérite, pour Stendhal, de n'être ni français ni anglais, mais italien. Il est permis de croire qu'il ne le choisit pas seulement à cause de ce préjugé favorable, mais pour avoir apprécié, l'ayant lu, son bon sens et sa véracité. Le fait est qu'après l'avoir choisi

1. Lorenzo Pignotti était médecin et poète. Sur le tard, après avoir enseigné la physique à Pise, il se fit historien. Recteur de l'Université de Pise, historiographe royal, il consacra vingt ans, dit-on, à son *Histoire de Toscane*, qui ne devait paraître qu'après sa mort. Mais il était illustre comme fabuliste.

Sa *Storia della Toscana sino al Principato, con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti,* parut à Pise en 1813-1814 (9 vol. in-8°). C'est de cette première édition que j'ai fait usage. Elle fut rééditée à Pise en 1815 (11 vol. in-16), à Livourne en 1820 (5 vol. in-8°), et à Florence en 1824 (6 vol. in-8°). Stendhal renvoie à la première édition, dans *Rossini,* et, dans la lettre à Walter Scott, à une édition de Florence, 1816, qui n'a jamais existé.

il se contenta de lui, et n'eut désormais aucune pudeur à lui emprunter quelques pages.

Au moins, — et on n'en peut dire autant de toutes ses victimes, — lui fut-il reconnaissant. A maintes reprises il parle de lui, et toujours avec éloge.

La première fois que son nom apparaît dans l'œuvre de Stendhal, c'est en 1816 [1]. Écrivant à Crozet, il cite Pignotti [2] au premier rang des historiens qui ont inspiré les idées générales de sa *Peinture*. Bientôt après, dans *Rome*, *Naples et Florence*, il le juge « bien supérieur à M. Sismondi..., aussi vrai que pittoresque », « le seul... qui, depuis Alfieri, puisse supporter la traduction [3]. » Plus tard, conseillant un jour à Walter Scott d'abandonner l'histoire d'Angleterre pour celle d'Italie, et de faire revivre dans ses romans Rienzi ou Cosme de Médicis, il lui recommande de lire avant tout Pignotti : « Pignotti (*Storia di Toscana*...) peut servir de fil pour ne pas s'égarer au milieu des auteurs originaux.... » (fév. 1821, *Corr.*, II, 227). Trois ans après il écrira, dans la *Vie de Rossini* : « ... l'excellente *Histoire de Toscane* de Pignotti... est un livre de bonne foi, et bien supé-

1. En 1814, Beyle sans doute ne le connaît pas encore. Dans la *Vie de Haydn* (59, note), il ne trouve à citer, sur l'Italie du Moyen âge, que « l'excellente *Histoire des républiques d'Italie* » de Sismondi. Il juge celui-ci plus sévèrement, quand il a lu Pignotti.

2. *Corr.*, II, 14 ; l'éditeur écrit : Pignatti.

3. *R.*, *N. et F.*, 53, note ; 341-2.

rieur à celui de M. Sismondi, qui ne sait pas peindre les mœurs et la physionomie d'un siècle » (p. 182, note). Et il le citera encore dans l'*Abbesse de Castro*, en 1839 [1].

Il est pourtant un livre où le nom de Pignotti n'est pas une seule fois prononcé, c'est l'*Histoire de la Peinture.*

Rien de plus naturel. C'est de Pignotti que Stendhal a tiré à peu près tout ce qu'il dit sur l'histoire de la Toscane, et, chose plus singulière, de larges fragments d'histoire de l'art.

Voici le début du livre de Stendhal (*École de Florence*, liv. I, chap. I) :

« Si l'expérience démontrait qu'après des tempêtes réitérées qui, à diverses époques, ont changé en désert la face d'un vaste terrain, il est une partie dans laquelle est toujours revenue fraîche et vigoureuse une végétation spontanée, tandis que les autres sont demeurées stériles, malgré toutes les peines du cultivateur, il faudrait avouer que ce sol est privilégié de la nature.

1. « ...Pignotti... dit la vérité,... avec la peur constante d'être destitué, quoique ne voulant être imprimé qu'après sa mort » (12, note).

Sur Pignotti, cf. *Rome, Naples et Florence*, 149 ; *Prom. dans Rome*, I, 37 ; et, dans un fragment récemment publié par le *Marzocco* (30 avril 1911), ce jugement où, une fois de plus, Sismondi est sacrifié à Pignotti: « Sarebbe bisognato dimenticare il falso lume gittato sopra questi tempi dal *déclamateur* Sismondi, formarsi dopo leggendo l'eccellente Pignotti un'idea... etc. »

» Les nations les plus célèbres ont une époque brillante. L'Italie en a trois. La Grèce vante l'âge de Périclès, la France le siècle de Louis XIV.

» L'Italie a la gloire de l'antique Étrurie, qui, avant la Grèce, cultiva les arts et la sagesse, l'âge d'Auguste, et enfin le siècle de Léon X, qui a civilisé l'Europe. »

Je voudrais laisser à Stendhal au moins les premières lignes de son *Histoire*, avec le mérite de ces idées générales, et la grâce, bien rare chez lui, de cette image poétique et fleurie. Mais le tout est une servile copie de Pignotti. Stendhal, se souvenant qu'il était Français, a seulement ajouté *le siècle de Louis XIV*. Le reste est un centon.

« Se l'esperienza ci mostrasse, che dopo reiterati turbini, i quali in varj tempi hanno cangiato in un deserto la faccia del terreno, vi è una parte di esso, in cui è presto risorta fresca e vigorosa la vegetazione spontanea, mentre le altre son restate sterili (anche talora ad onta di ogni fatica del cultore) farebbe di mestiero confessare, che quel suolo è privilegiato dalla Natura....

» Una sola epoca illustre [le nazioni] contano, una sola età dell'oro... La Grecia ne vanta una delle più luminose, cioè l'età di Pericle...

» Tre di quest'epoche luminose vanta l'Italia: la prima anteriore alla greca quando le Arti, e le Lettere fiorivano nell' antica Toscana... ; la seconda l'età d'Augusto ; la terza si deve ancora alla Toscana, in cui le Lettere, e le Arti ristorate dopo

una lunga barbarie, non solo resero Firenze una novella Atene, ma la luce ivi accesa si è di là diffusa sul resto dell' Europa... » (Pignotti, III, *Del rinascimento delle scienze e lettere*, 1-3).

Pour ceux qui n'entendraient pas l'italien, il serait inutile de traduire. La traduction de Stendhal est très suffisamment exacte. Il ne s'est permis aucun changement, à peine quelques discrètes coupures.

Toute la suite de la page 46 (sauf une phrase de 2 lignes et demie : « Aux premiers malheurs de l'Empire... ») jusqu'à : « ... et cette terre du génie enfanta de nouveaux grands hommes », est tantôt traduite, tantôt inspirée de Pignotti (*id.*, 4 à 8) [1].

— Page 50 : nous retrouvons Pignotti dans une note érudite, où, pour compléter Lanzi, Stendhal cite, en copiant l'historien, les monuments d'architecture dus à Nicolas Pisano («Voir l'immense édifice... », 4 lignes : Pign., III, 142).

1. Je cite, comme un nouvel exemple de ce plagiat, où Stendhal n'emprunte pas l'idée seule, mais l'image et le style, le texte de Pignotti correspondant au dernier alinéa (Pignotti, III, 7 ; *Peinture*, 46) :

« ... E come dopo il verno o la tempesta, che hanno distrutto la famiglia degl'insetti, ne restano i fecondi embrioni nel suolo, che attendono per nascere il tepore di primavera, cosi non aspettavano quelli che le circostanze opportune a svilupparli... » Et Pignotti indique 4 causes de cette renaissance, la liberté, le commerce, les Croisades, la multiplication des manuscrits. Pour abréger, Stendhal se contente de la première.

— Page 52 : dans les deux premiers alinéas (19 lignes) sur le Baptistère de Florence et le Dôme de Pise, Pignotti (III, 141-2), librement traduit, abrégé, et complété, pour un détail, par Lanzi [1].

— Page 57 : le second alinéa du chap. VII paraît pris à Pignotti (*id.*, 147), qui se confond en partie avec Vasari.

— Page 60 : parmi des centons de Lanzi, Stendhal avait intercalé cette idée :... « *Il fut aussi sculpteur* ; *vous savez quels avantages se prêtent ces deux arts si voisins*, *et combien ils agrandissent le style de qui les possède à la fois.* » C'est une simple copie de Pignotti (*id.*, 148 [2]).

— P. 64-65 : toute la page, depuis « On trouve dans la bibliothèque Riccardi, à Florence, un manuscrit qui porte la date de 1282... », et la traduction du manuscrit, et la note qui renvoie à « Villani, Attilio Alessi, les manuscrits de Francesco Rossi », sont une exacte traduction de Pignotti (I, 145-148). Stendhal n'a ajouté que la dernière ligne du chapitre, pour se donner l'air d'un critique soupçonneux : « ... et je ne crois pas ce manuscrit une fraude pieuse des Florentins. »

1. Toute cette page a d'ailleurs été mal placée ici par Stendhal. Il aurait dû la laisser là où Pignotti l'avait mise, avant Nicolas Pisano.

2. « Era egli anche scultore ; e gl' intendenti dell' arte hanno rilevato i vantaggi che si danno fra loro le due arti sorelle, e quanto ingrandiscono lo stile di chi le possiede. »

— P. 71 : au milieu d'une page de Lanzi, cette phrase de Pignotti (III, 150) : « ... on remarque dans ces fresques de Pise les portraits de deux des plus grands hommes de ce temps : Castruccio et Uguccione della Faggiola. »

— P. 71-72 : « Après une naissance aussi splendide, les arts s'arrêtèrent tout à coup, et pendant quatre-vingts-ans, Giotto resta le plus grand peintre *jusqu'à ce que Brunelleschi, Donatello et Masaccio vinssent de l'enfance les faire passer à la jeunesse.* » Le début de la phrase est un résumé, la partie soulignée une traduction de Pignotti (*id.*, 151).

— P. 87 : tout le passage sur Brunelleschi, et la coupole de Santa Maria del Fiore, et le génie universel de son auteur (depuis : « Ce Brunelleschi... » jusqu'à : « ... l'art de faire des montres »), est pris à Pignotti (p. 171-172 du t. IV, *Saggio quarto*), mais Stendhal fait un contresens, et confond le *Magistrato dell' Opera* (le conseil de l'Œuvre du Dôme) avec les magistrats de Florence [1].

Tels furent les emprunts faits à Pignotti pour l'histoire de l'art proprement dite. Ils sont relativement considérables : plus d'une centaine de lignes, inégalement réparties en huit fragments. Ils

1. Pignotti avait écrit : « Mentre si consultava nel Magistrato dell'Opera con gli architetti, fu Filippo cacciato... etc. », et Stendhal traduit : « Comme les magistrats de Florence délibéraient avec la troupe des architectes... etc. »

semblent destinés à boucher çà et là quelques trous, laissés encore entre les centons de Lanzi. Si l'on remarque en outre que tous ces fragments, sauf deux, sont empruntés au chapitre du livre III de Pignotti consacré, au milieu de l'histoire proprement dite, à résumer la renaissance artistique, chapitre qui ne comprend que 13 pages, on est frappé de l'avidité avec laquelle Stendhal s'est comme jeté sur ces quelques pages d'histoire de l'art.

Ces emprunts vérifient ce que j'ai dit. Comme il s'agit de peinture, ils sont serviles : de purs et impudents plagiats. Stendhal y fait seulement office de traducteur, on pourrait presque dire, de traducteur incompétent.

Cependant là ne se bornent pas les services que Stendhal demande à Pignotti. C'est comme historien de la Toscane qu'il l'a choisi, et si, rencontrant chez lui un fragment sur les arts, il a saisi cette aubaine, ce n'est point pour cela qu'il a pris l'ouvrage, et qu'il le lit, — ses extraits semblent le prouver, — d'un bout à l'autre.

Mais, pour les emprunts qu'il nous reste à indiquer, et qui ont trait à l'histoire politique, la méthode change complètement. Tout à l'heure, quand Stendhal, critique d'art, parlait des arts, il ne savait que copier. Maintenant, dans ses digressions sur le caractère de Côme ou de Laurent de Médicis, et sur la Florence de leur temps, s'il emprunte tout à Pignotti, il ne le traduit plus. Il résume, recom-

pose et anime d'une vie et d'une interprétation personnelles les tableaux ou les figures qu'il dessine d'après lui. Amateur d'art timide jusqu'à l'abstention, il est historien indépendant.

Indépendant, mais paresseux. On peut dire que, toutes les fois que Beyle doit parler de la Toscane, il ouvre Pignotti, et tire de son livre tous les faits dont il a besoin [1].

Ce n'est guère que Pignotti, semble-t-il, qu'il a consulté pour écrire, dans son *Introduction*, les pages 28 à 30 sur Côme, Pierre [2], et Laurent de Médicis (Pignotti, liv. IV, ch. x, xii et xv). Il est, comme Pignotti, et contrairement, nous l'avons vu, à la plupart des historiens, sévère pour Côme, qu'il montre répandant « la terreur et la consternation publique » («... il *terrore* e la *costernazione* sparsa nella città... », avait dit Pignotti [3]). Pignotti,

1. Et voilà qui résout presque d'avance la question que nous poserons tout à l'heure : Stendhal fait-il, comme il le dit, un grand, un exclusif usage des historiens originaux ?

2. Mais Pignotti n'est pas responsable de l'erreur que fait Stendhal en disant : « Son fils Pierre, qui eut l'insolence d'un roi,... se fit bien vite chasser. » Il a confondu Pierre Ier avec Pierre II, le père de Laurent, et son fils.

3. C'est dans Pignotti (ch. x, liv. IV) qu'il trouve le mot de Côme : « J'aime mieux la dépeupler que la perdre » ; et la note 2, où Stendhal renvoie, avec références, à Ammirato, Machiavel et Nerli, n'est que *la reproduction textuelle* de la note 5 du chap. x du liv. IV de Pignotti. Détail curieux, et dont nous aurons à nous souvenir.

avant lui [1], avait, à propos de la politique de Laurent, parlé de « la bilancia d'Italia » ; Pignotti, ressemblance plus frappante, s'était plu à imaginer que, si Laurent avait atteint « les années de son grand-père », « Charles VIII n'eût jamais passé les Alpes [2] ».

Dans la *Vie de Michel-Ange*, Stendhal consacre les deux dernières pages du chapitre CXXXVI (300-301) à une peinture largement tracée de la cour de Laurent, et de son caractère. Tableau et portrait sont, dans leur forme, personnels. Mais presque tous les traits semblent, plus ou moins librement, empruntés à Pignotti. Voici ceux que je crois retrouver :

« ... La postérité s'est montrée injuste envers un si grand homme en allant choisir la moindre de ses qualités, pour le désigner par le surnom de *Magnifique* ». — Cf. Pignotti, V, 262-3.

« Ses poésies dévoilent une âme passionnée pour l'amour, et qui aima Dieu comme une maîtresse... » — Cf. Pign., *id.*, *ibid.*

Le mot de Laurent : « Que celui-là est mort dès cette vie, qui ne croit pas en l'autre », est cité ailleurs par Pignotti (IV, 263).

« ... L'une des erreurs de l'histoire est d'avoir

1. Mais après Roscoe (cf. plus haut).

2. Stendhal, en se gardant de le nommer, fait allusion à ses idées : « On est allé jusqu'à dire... », « l'imagination peut s'amuser à suivre... » Il a évidemment le livre sous les yeux en écrivant ces trois pages.

donné le nom de son fils au siècle qu'il fit naître. » — Cf. Pign., V, 187.

Enfin c'est d'après Pignotti qu'il relate, comme une des dernières joies de Laurent, les fêtes par lesquelles Florence célébra le cardinalat du futur Léon X, et qu'il le peint à son lit de mort (*Id.*, IV, 263-265).

En dehors de ces deux chapitres, où Stendhal consacre chaque fois plusieurs pages à Florence et aux Médicis, je retrouve des souvenirs de Pignotti dans quelques fragments moins importants.

Presque toute la page 26 de l'*Introduction*, — la félicité de l'Italie en 1490, et ce qui la troubla (depuis : « Guichardin nous dit que... », jusqu'à : « ... Ludovic... appelle Charles VIII. ») — paraît, pour la pensée d'ensemble, mais non pour le détail des faits, inspirée de Pignotti (V, 1-4).

Enfin, aux pages 347 et 348, tandis qu'il raconte, d'après Condivi et Vasari, la défense de Florence par Michel-Ange, Stendhal doit demander à Pignotti tous les fragments d'histoire qu'il intercale entre ces extraits [1].

Remarquons en particulier, pour n'avoir point à en faire état postérieurement, que la note 1 (p. 347), donnée comme une citation de « Segni, lib. I », — dans la note 2, la référence à « Varchi, 10 [2], »

1. Ce serait : p. 347, lignes 1-4 (PIGNOTTI, V, 122) ; lignes 8-9 (*id.*, 141) ; —p. 348, lignes 14-26 (*id.*, chap. VIII).

2. Pour la date donnée avant cette référence, Beyle, en lisant Pignotti, s'est trompé de phrase et de note.

— et, dans la note 5, celles à « Varchi, lib. VIII ; Ammirato, lib. XXX », — comme, à la page suivante, toute la citation latine de Paul Jove (« Paul Jove dit fort bien... », note 1), se retrouvent, citations et références, dans Pignotti (V, 122, note, 141, 138, et IV, 183, note).

Nous avons donc la preuve que Stendhal s'adresse à Pignotti, toutes les fois qu'il doit aborder l'histoire de Toscane ; et comme ce livre sur la peinture en Italie est bien plutôt un livre sur la peinture florentine, nous pouvons dire, plus simplement, que Stendhal (sauf pour son *Introduction*) ne pratique et n'emploie guère d'autre historien que Pignotti.

***

Je pourrais me dispenser de plus ample recherche. L'essentiel, en cette étude, est de montrer quels sont les livres que Stendhal a choisis, pour en faire un usage répété. Il serait vain de vouloir indiquer tous ceux à qui il a pu, une fois par hasard, emprunter un fait, une idée, une phrase.

Aussi me contenterai-je, à cet égard, d'ajouter les quelques indications suivantes.

Stendhal trouva piquant de commencer une histoire de la peinture en Italie par le tableau des mœurs danoises et la légende d'Harald à la dent bleue. Robertson, peut-être, lui avait suggéré

pareil début. Mais il alla demander à un autre le détail des anecdotes. Lui-même, dans une note brève, cite trois noms : « Tacite, Robertson, Mallet. » C'est en réalité à Mallet tout seul qu'il doit ces deux premières pages.

Ce Mallet, « professeur royal de belles-lettres françaises, membre de l'Académie des sciences et belles-lettres de Lyon » [1], avait publié , en 1755, à Copenhague, une INTRODUCTION A L'HISTOIRE DE DANNEMARC, *où l'on traite de la religion, des lois, des mœurs et des usages des anciens Danois.* Par un hasard que je n'expliquerai pas, ce livre était sans doute tombé sous les yeux de Stendhal, au moment où il travaillait à la *Peinture.* Il en copia deux pages. C'était toujours autant de peine épargnée.

Il se contente d'abréger le texte, et, parfois, d'en corriger le style [2], pas toujours avec à propos. Les pages 8 et 9 de *la Peinture* (Depuis : « Sur la côte

1. Paul-Henri Mallet était un Genevois, et l'auteur de plusieurs ouvrages historiques (1730-1807). Cette *Introduction à l'histoire de Dannemarc*, écrite en français, fut traduite en plusieurs langues.

2. Il serait sans profit de marquer tous ces changements. Il importe peu que Stendhal, au lieu de *Palnatoko*, écrive *Palna-Toke*, et supprime le premier *h* dans *Thorchill.* Quelquefois — est-ce avec intention ? — il change le sens ; il dira : « des dangers les plus *imminents* », au lieu de : « les plus *éminents* ». Il rajeunira les guerriers danois, et supprimera « la dent bleue » d'Harald. Mais, dans l'ensemble, c'est un pur travail de copiste.

de Poméranie... » jusqu'à : « ... mon sang ne les salisse point. ») ne sont que les pages 132 à 134 de Mallet.

Le nom ni le livre de Mallet ne reparaissent nulle part ailleurs dans toute l'œuvre de Stendhal.

***

Beyle renvoie à l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire une seule fois, à la page 15, note 1, de l'*Introduction*. S'il avait été plus scrupuleux, il aurait mis la phrase entre guillemets. Elle est en effet copiée, mais, en copiant, Stendhal corrige son modèle de façon curieuse : il l'abrège, et il le complète.

Voltaire avait écrit [1] : « De l'esprit, de la superstition, de l'athéisme, des mascarades, *des vers*, *des trahisons*, *des dévotions*, des poisons, des assassinats, quelques grands hommes, un nombre infini de scélérats habiles, et cependant malheureux, voilà ce que fut l'Italie. »

Stendhal redit : « De l'esprit, de la superstition, de l'athéisme, des mascarades, des poisons, des assassinats, quelques grands hommes, un nombre infini de scélérats habiles et cependant malheureux, *partout des passions ardentes dans toute leur sauvage fierté* [2] : voilà le XVe siècle. »

1. T. XVII, p. 539 de l'édition de 1784 (Imprim. de la Société littéraire-typographique).

2. Faut-il faire remarquer l'importance de cette adjonction, idée chère à Stendhal, et sa pensée maîtresse ?

A-t-il emprunté à l'*Essai sur les Mœurs* autre chose que cette phrase, c'est douteux.

Il lut apparemment, sinon tout l'ouvrage, au moins les chapitres où Voltaire traçait, dans sa manière rapide, un tableau de l'Italie à la fin du Moyen âge (en particulier le chap. LXXIV, p. 292-299, les chap. CV à CIX). Mais il serait aussi vain d'énumérer les ressemblances que les divergences des deux auteurs. Sans doute Voltaire avait dit : « Les richesses et la liberté... excitèrent enfin le génie... » [1], et l'on retrouve l'idée chez Stendhal. Mais Voltaire en revanche n'a, pour les vertus des Médicis, que l'admiration la plus béate, et l'on se souvient que Stendhal fait sur ce point bien des réserves. — Ainsi en est-il partout. Nulle influence évidente, nul emprunt visible.

On sait d'ailleurs que Stendhal, à la surprise de quelques stendhaliens peu avertis, n'aime pas Voltaire. Il le méprise même un peu. Je n'ai point à en dire ici les raisons, très simples. Aussi n'est-ce point à l'*Essai sur les Mœurs* qu'il pensa surtout, quand il cherchait, pour l'histoire générale de l'Europe et de l'Italie, un bon résumé d'ensemble. Il songea plutôt à un autre ouvrage, plus récent, dont il entremêlait justement la lecture, en 1807, avec celle du livre de Voltaire [2], et qu'il jugea bien supérieur.

1. P. 369.
2. *Corr.*, I, 312.

***

Dans le tome XII des manuscrits de la *Peinture*[1], Stendhal se conseille deux fois à lui-même de recourir à Ancillon, d'abord « pour le mouvement général des idées », puis à propos de Ludovic Sforza. L'a-t-il fait ? En retrouvons-nous la preuve dans son livre ?

Beyle lisait Ancillon dès 1806. Il découvrit alors son *Tableau des révolutions du système politique de l'Europe depuis la fin du quinzième siècle*[2], et déclara aussitôt que c'était là le livre qu'il cherchait depuis longtemps. « Ce livre est excellent ; fais tout au monde pour le lire », conseillait-il à Pauline[3]. Pareil chef-d'œuvre le « guérit de [son]... long dégoût pour l'histoire ». Il l'aima surtout comme un intelligent et philosophique abrégé de l'histoire d'Europe, dont il ne tenait pas à connaître les détails.

Aussi, quand il voulut farcir de quelques chapitres historiques son livre sur la *Peinture*, pensa-t-il au *Tableau des Révolutions*, comme à un résumé pratique.

Je doute cependant qu'il ait alors rouvert l'ou-

1. Voir l'Appendice.

2. Berlin, 1803 à 1805, 4 vol. in-8°. Ancillon écrivait et faisait l'histoire. Il fut premier ministre de la Prusse en 1831.

3. *Corr.*, I, 260 ; cf. 258, 262. Il le relit en 1807 (*id.*, 312 et 315).

vrage d'Ancillon. Les ressemblances qu'on peut trouver entre son texte et celui de l'historien allemand sont peu nombreuses, et sans précision ; elles portent sur des idées qui appartiennent au patrimoine commun de bien des historiens, et ne gardent la marque propre de personne. Enfin, à côté de ces ressemblances, il y a des divergences notables.

Mais, comme Ancillon est un des auteurs où Stendhal a appris son histoire, il m'a semblé utile d'indiquer ces quelques passages, où je vois le souvenir d'anciennes lectures, plutôt que la trace d'une imitation immédiate.

Si Stendhal écrit (p. 28) que « l'astucieuse politique des papes », qui empêcha l'unité de l'Italie, « est le plus grand crime politique des temps modernes », c'est peut-être pour avoir lu cette page d'Ancillon (I, 215-216) : « Tous les malheurs de l'Italie sont venus de ce que les papes ne permirent jamais qu'il se formât dans cette belle partie du monde de puissance dominante, ni même de grande puissance, etc... »

« Jules II eut plutôt des vertus déplacées que des vices », dit Stendhal (322). Ancillon avait écrit (I, 307) : « Jules II... avait beaucoup de qualités brillantes, mais aucune des vertus de son état [1]. »

Enfin notons encore, et c'est peut-être un point

1. Ancillon avait dit aussi, avant Stendhal (*Peinture*, 26), que Ludovic était « né pour le malheur de l'Italie », car il appela les étrangers (I, 257). Mais cette idée, que Stendhal retrouve dans Pignotti, est un lieu commun.

plus important, qu'Ancillon se demandait déjà quelles causes peuvent expliquer l'apparition des grands siècles artistiques : question banale, sans doute, mais qui devait préoccuper Stendhal, au temps de la *Peinture*, et qui s'était posée peut-être pour la première fois devant son esprit quand, en 1806, il lisait Ancillon. Celui-ci traite longuement ce sujet à la fin de son premier volume (p. 406 et suiv.). Il combat, comme une vieillerie déjà périmée, — notons-le une fois de plus, — la théorie de l'influence des climats. Il attribue, ainsi que Stendhal à son tour [1], une grande importance à la richesse et au loisir dans le développement des arts. Mais Stendhal n'a pas la simplicité de croire, comme lui, que la richesse est, sinon la cause unique, au moins la plus décisive ; il sait que l'âme passionnée de l'artiste est la vraie créatrice de la beauté.

Et l'on conclura sans doute que, si Ancillon n'eût point écrit son gros ouvrage, l'*Histoire de la Peinture* ne serait pas sensiblement différente de ce qu'elle est.

***

Nous avons vu Stendhal demander des idées à Robertson, des idées et des faits à Pignotti. Grâce à eux, — et si nous négligeons, comme il convient,

1. *Hist. de la Peinture*, p. 11, 27, 35.

ces connaissances banales d'histoire, qu'on peut trouver partout, et dont il serait aussi inutile qu'impossible de chercher l'origine éparse, — grâce à ces deux historiens de seconde main, Stendhal a pu illustrer suffisamment de réflexions ou d'anecdotes historiques son livre sur la peinture.

A-t-il fait mieux, et faut-il croire qu'il a eu recours aux historiens originaux ? Il le dit ; il le répète même un peu partout.

Dans la *Peinture* d'abord, il affirme : « ... j'ai parcouru l'Europe, de Naples à Moscou, avec tous les historiens *originaux* dans ma calèche [1]. » Lourd bagage. Mais ceci a tout l'air d'une gasconnade.

Il reprend, sur le même ton, dans *Rome, Naples et Florence* (149)[2] : « ... J'ai acheté cent cinquante volumes d'historiens italiens du Moyen âge ; j'ai adopté trois guides pour me conduire dans ce labyrinthe : l'histoire de Pignotti, qui, à propos de la Toscane, est obligé de parler de toute l'Italie ; Carlo Verri, et... M. de Potter... Je lis une période de quarante ou cinquante ans... dans ces trois guides ; ensuite je cherche dans les cent cinquante volumes tout ce qui a rapport à cette période... »

Excellente méthode, et clairement exposée.

1. *H. de la P.*, 120. Cf. p. 174 : « ...voir les auteurs originaux. »

2. A noter que le passage, où est cité le livre de de Potter, qui date de 1821, n'est pas dans la première édition, contemporaine de la *Peinture*.

Mais elle est laborieuse, et le chiffre de 150 volumes ne peut apparaître que comme une brillante fantaisie [1]. Réduisons-le au dixième. En croirons-nous Stendhal ? Nous savons bien qu'il a lu Pignotti [2] ; mais a-t-il fait le travail subséquent ? Ne s'est-il pas contenté du premier, le plus facile ?

Qu'il aimât la saveur des anciens chroniqueurs, leur rude franchise, les anecdotes dont ils sont pleins, en un mot l'énergie naïve des vieux temps dont il trouvait chez eux l'expression toute crue, — personne n'en peut douter. Qu'ayant ce goût, il lui soit arrivé de le satisfaire, cela paraît au premier abord vraisemblable. Encore faudrait-il en être sûr.

Laissons donc de côté les affirmations retentissantes par lesquelles Stendhal veut éblouir

1. Il donne, un peu plus loin, quelques noms, mais nous ne sommes pas obligés de croire qu'il connaissait plus que ces noms : « Les jours de pluie, je lis mes chers historiens du Moyen âge : Jean, Matthieu et Philippe Villani, Ammirato, Velluti, les chroniques de Pise, de Sienne, de Bologne, la vie du grand ministre Acciajoli, par Matthieu Palmieri ; les annales de Pistoie, par Tronci, Malevolti, Poggio, Capponi, Bruni, Buoninsegni, Malespina, Corio, Soldo, Sanuto, Dei, Buonacorsi, Nardi, Nerli... » (*R. N. et F.*, 202).

Il citera ailleurs « Paul Jove..., l'Arétin » (*Abb. de Castro*, 12), Bembo (*Vie de Nap.*, 160).

2. Je ne parle point des deux autres auteurs qu'il nomme. Ils ne touchent point à notre sujet, et le second n'a pas encore écrit son livre au temps de l'*Histoire de la Peinture*.

son lecteur, ahuri d'une telle érudition. Mais, le 16 novembre 1816, il écrit à son ami Crozet, un des seuls hommes avec lesquels il ait été constamment sincère : « J'ai lu les vieilles histoires *en originaux*, j'ai été frappé de l'ignorance où nous sommes sur le Moyen âge et de la profonde stupidité et légèreté des soi-disants historiens. Prends pour maxime de ne lire que les originaux et que les *historiens contemporains.* » (*Corr.*, II, 16.) Et déjà, le 20 octobre, il lui nommait, à côté de Pignotti, « Machiavel, Varchi, Guichardin » (*Id.*, *ibid.*, 14) [1].

Retenons ce témoignage, qui a l'apparence de la vérité, mais n'en exagérons pas la portée. Il nous affirme seulement que Stendhal, comme tout le monde, a lu quelque chose de Machiavel, qu'il a lu encore, ou parcouru, Guichardin, et Varchi. Mais nous savons déjà que le principe posé par Stendhal, lui-même a été le premier à le violer : le lecteur attentif de Robertson et de Pignotti ne s'est pas borné aux « historiens originaux ». Et ceci nous incline à ne pas prendre trop à la lettre même cette confidence à un ami.

Tout au moins faudrait-il qu'elle fût confirmée par quelque preuve plus précise.

Que Machiavel, ou tel autre, l'ait aidé à mieux comprendre l'âme et le temps d'un Léonard et d'un

1. Remarquons la brièveté de cette énumération, qui s'adresse à un ami, et opposons-la à ces listes étourdissantes, telles qu'on les trouve dans les livres de Stendhal, faites pour le public.

Michel-Ange, nous pouvons le supposer ; mais rien ne nous permet de le prouver, pas plus que de le nier. Une influence aussi générale est hors de nos prises.

Au contraire nous devrions croire que ces lectures des vieux textes ont été ou fort peu nombreuses, ou par trop superficielles, si jamais nous n'en trouvions dans la *Peinture* aucune trace authentique. Stendhal, qui avait une telle habitude de prendre, dans tous les livres qu'il lisait, un morceau, petit ou grand, pour le transporter dans ses ouvrages, — véritable manie de kleptomane, — lisant avec suite tous ces chroniqueurs, ne leur aurait-il rien emprunté ? On aurait peine à l'imaginer.

Et comme, cette fois, loin de devoir cacher ses emprunts, Stendhal aura tout intérêt à les étaler, nous pouvons espérer, s'ils existent, qu'il va nous être facile de les retrouver.

Cherchons-les donc à travers l'*Histoire de la Peinture*. Ce sera, en achevant d'étudier les sources du livre, travailler aussi à résoudre, par la seule méthode directe et sûre, cette question qui intéresse toute l'œuvre et tout l'esprit de Stendhal : jusqu'à quel point connaissait-il réellement ces auteurs du Moyen âge et de la Renaissance italienne, qu'il se plaît à alléguer si souvent ?

***

Nous ne trouvons pas moins de trente-cinq références ou citations, se rapportant à quatorze vieux auteurs italiens, du XIIIe au XVIe siècle [1]. Total assez imposant. Ainsi défilent, dans le texte ou dans les notes, des chroniqueurs, comme Giov. Villani, Varchi, Segni, Ammirato, Nerli, etc., des historiens, Machiavel, Guichardin, Paul Jove, des auteurs de mémoires ou de lettres, comme l'Arétin, Cellini. Si Beyle les avait lus tous, la question serait décidée, il aurait bien, comme il l'affirme, formé sur les originaux ses connaissances historiques.

Vérifions une à une toutes ces citations.

Il convient de mettre à part Benvenuto Cellini. Que Stendhal l'ait lu et relu, cela ne fait pas question. Cellini fut son grand maître en psychologie italienne. D'après lui, je dirais volontiers d'après lui seul, il s'est formé sa conception de l'Italie à l'époque de la Renaissance, l'Italie voluptueuse, passionnée et sanglante. De l'homme il goûte l'énergie féroce, l'impudent cynisme, et ces hâbleries mêmes, qui n'en peignent pas moins l'artiste et son temps avec une vérité si sincère et si crue. Cellini est un des héros du beylisme.

« C'est le livre qu'il faut lire avant tout, si l'on

1. Sans parler des historiens d'art, comme Vasari, Condivi, Lomazzo, etc., et des poètes ou romanciers.

veut deviner le caractère italien », écrit-il dans *Rome, Naples et Florence* [1] ; et dans l'*Histoire de la Peinture* : « Ouvrons les confessions de Benvenuto Cellini, un livre naïf, le Saint-Simon de son âge ; il est peu connu, parce que son langage simple et sa raison profonde contrarient les écrivains phrasiers [2]. »

Stendhal, on peut le croire, ouvrit souvent le livre ; il crut y trouver l'âme même de cette époque, dont il voulait faire revivre les artistes. En dehors de cette leçon générale, il lui demanda des documents précis. Il ne le cite pas moins de onze fois dans son ouvrage [3].

Notons-le pourtant, si la plupart de ces citations ou de ces souvenirs témoignent d'une lecture personnelle (surtout p. 10, 15, 289, 299, 346), telle référence, comme celle de la page 390 (note), est tirée des notes de Gori, comme aussi la longue citation de la page 320 [4].

Il n'importe, Stendhal connaît bien Cellini ; et, qui sait, voilà peut-être pourquoi, sans mentir tout à fait, il affirme à Crozet qu'il a lu « les origi-

1 P. 159 ; cf. p. 168-9. De même *Vie de Rossini*, p. 182.

2. P. 15.

3. P. 10, 15, 34, 42, 289, 299, 320, 346, 356, 380, 390. Il renvoie à l'édition des *classici*. Elle avait paru, en 3 vol in-8°, de 1806 à 1811.

4. Pourtant ici Stendhal a dû recourir au texte. Il cite une autre édition que Gori.

A la p. 380 la citation est prise dans Cicognara.

naux. » Celui-ci tient lieu de tous les autres. Ce n'est qu'un pluriel pour un singulier [1].

Nous pouvons croire pourtant qu'il n'ignore pas non plus Machiavel. Il le cite de très bonne heure dans ses lettres à sa sœur, comme l'un des maîtres de la pensée, qu'il faut lire pour se former l'esprit (*Corr.*, I, 52, 98, 229, 237, etc.). Bien qu'il ne précise jamais ce qu'il connaît de lui, on peut croire qu'il a suivi d'abord le précepte qu'il donne aux autres.

N'eût-il lu, comme tout le monde, que le *Prince* [2], je croirais que Machiavel a achevé de déterminer sa conception du caractère italien. Cellini lui offrait en lui-même le type de la belle plante humaine, l'artiste impulsif, voluptueux, énergique, s'abandonnant à la sensation toute-puissante ; Machiavel lui révélait dans son héros l'intelligence lucide et réaliste, la raison sans scrupule, maîtresse des hommes et des événements, une diplomatie supérieure au service d'une volonté invincible [3]. C'était l'autre face de l'âme italienne, le tyran à côté de l'artiste et de l'amoureux.

1. Le même genre de curiosité aurait pu lui faire lire les lettres de l'Arétin, mais, en les citant à la p. 378 (note), il ne fait que reproduire une référence de Mariette. A la page 34, en note, il se contente de nommer l'Arétin.

2. On peut en voir un souvenir à la page 14 de la *Peinture*. A la page suivante, il cite la *Mandragore*.

3. Et même le plaisir de la cruauté : « ...cette méchanceté que Machiavel trouve naturelle à l'Italie » (286).

Mais, si cette leçon générale a pu servir à Stendhal, quand il a écrit son *Histoire*, nous voudrions trouver dans celle-ci trace plus précise de ses lectures. Or, il faut le reconnaître, il a bien cité Machiavel à quatre reprises (p. 28, p. 29, p. 158, p. 161), mais les deux premières références se trouvent déjà dans Pignotti, et la quatrième dans Amoretti. Une seule fois, à la page 158, il cite de lui une épigramme de 4 vers, dont nous ne reconnaissons pas l'origine ; ce qui ne veut pas dire qu'il l'ait été chercher lui-même dans les œuvres de Machiavel.

Il nous est donc loisible de croire qu'il n'a jamais ouvert Machiavel pour écrire son livre sur la peinture, bien qu'il affirme à Crozet (*Corr.*, II, 14) : « Forcé, poussé par l'histoire : ... Machiavel, Varchi, Guichardin... »

Serons-nous aussi sceptiques pour Guichardin et pour Varchi ?

Il cite le premier une seule fois, à la page 26 : « Guichardin nous dit que, depuis ces jours fortunés où l'empereur Auguste faisait le bonheur de cent vingt millions de sujets, l'Italie n'avait jamais été aussi heureuse, aussi riche, aussi tranquille que vers l'an 1490... » Guichardin, en effet, au début de son histoire, trace en une dizaine de lignes un tableau du bonheur de l'Italie [1]. Non-seulement Stendhal l'a lu, comme il le dit, mais il

1. Stendhal renvoie au t. I, p. 4. On trouvera le passage, dans l'édition de 1636 de l'*Historia d'Italia*, à la page 2.

se met, dans les quelques lignes qui suivent, à le paraphraser ou à le copier, ce qu'il ne dit pas.

Stendhal, bien entendu, rompt et morcèle la phrase cicéronienne de Guichardin ; il supprime l'éloquence, et ne garde que les faits ; ici il précise et développe, là il résume ; c'est une libre imitation, mais une imitation [1].

Faut-il conclure, de cette référence avouée, et de cette imitation secrète, que Beyle a lu le reste du livre ? Nous n'en croyons rien. Le style périodique, emphatique, académique de Guichardin a dû le lasser tout de suite, s'il a jamais formé le projet d'aller plus loin que la première page. Il est plus vraisemblable qu'il ne lut jamais que ce préambule, et laissa Guichardin, quand, au bout de ces quelques lignes, celui-ci commence le récit minutieux et interminable des faits [2]. Stendhal lui emprunta une page, et se tint pour satisfait [3].

Quant à Varchi, il le cite un peu plus souvent, aux pages 304, 347, 349 et 401 de son *Histoire de*

1. Elle comprend dix-neuf lignes, à partir de : « Guichardin nous dit... » Si ce n'était pas nous trop attarder, il serait curieux de mettre en face l'un de l'autre les deux textes. La comparaison révèle, non seulement le talent de Stendhal comme traducteur, mais aussi ses préférences historiques. Il a supprimé une phrase pieuse et admirative de Guichardin à l'adresse de la papauté.

2. Ce récit commence immédiatement après le passage imité par Stendhal.

3. On trouve, dans les *Promenades dans Rome* (I, 338), une référence précise, qui ne prouve rien.

la Peinture. Mais faut-il coire qu'il a lu la *Storia Fiorentina* de Benedetto Varchi [1], pour apprendre que les Médicis, chassés pour la seconde fois de Florence en 1494, y sont rentrés en 1512. Cette simple chronologie se trouve partout, et le vague renvoi (304) au livre I de Varchi a pu lui être fourni par Pignotti, que Stendhal n'a garde de nommer.

A la page 347, il le cite à trois reprises, dans les notes 2, 4 et 5 : la première [2] et la troisième fois, c'est d'après Pignotti (V, 141 et 138). Quant à la référence de la note 4 : « Varchi, X, 293 », j'ai vainement cherché à quel passage du texte italien elle pouvait se rapporter. Stendhal l'a mal placée ; d'ailleurs il ne l'a pas recueillie en lisant Varchi, il l'a plus simplement empruntée à Bottari (242, note). Ce qui ne nous permettrait pas, au surplus, de croire qu'il ait eu recours, en aucun cas, à Varchi, c'est que toute cette page 347 s'explique intégralement par des passages de Pignotti, Condivi, et Vasari, dont elle n'est que la copie ou le résumé ; — ce qui n'empêche pas Stendhal de renvoyer en note à 6 textes différents, qui ne sont, naturellement, ni Pignotti, ni Condivi, ni Vasari.

Un court passage (5 premières lignes de la p. 349)

1. Je me suis servi de l'édition des *classici*, Milan, 1803-1804, 5 vol. in-8°.

2. D'ailleurs Stendhal se trompe ; il donne, d'après Pignotti, une date, et la référence de Varchi. Mais cette référence se rapportait à la phrase précédente de Pignotti.

semble vraiment un souvenir de Varchi (IV, 294)[1]; il rapporte le mot prêté à Michel-Ange, qu'il fallait raser le palais des Médicis. D'ailleurs l'imitation n'a rien de littéral [2] et de probant, et l'on pourrait tout aussi bien soupçonner Stendhal d'avoir trouvé la référence et le résumé dans un auteur de seconde main.

Enfin, à la page 401, il apprécie en quatre lignes l'oraison funèbre de Michel-Ange prononcée par Varchi. Cela ne prouve peut-être pas qu'il l'ait lue.

En résumé, sur six références, deux sont sûrement empruntées, deux apparemment des trompe-l'œil, deux indiquent une lecture possible. L'incertitude même de cette conclusion nous inciterait à croire que Stendhal n'a point ouvert ou a seulement entr'ouvert Varchi. N'aurait-il pas, sans cela, trouvé à lui faire quelque emprunt plus précis et plus décisif ?

Il y a pourtant, dans l'*Histoire de la Peinture*, un texte italien fort long [3], dont Stendhal, je ne sais pourquoi, n'indique pas l'origine, et qui n'est autre qu'une page de Varchi. Il s'agit de ce récit, d'une crudité audacieuse,où est relatée la violence faite au jeune évêque Cosimo Gheri da Pistoia par

1. Stendhal, qui ne se sert pas de l'édition des *classici*, renvoie à la page 448.

2. Par exemple, Varchi dit seulement qu'on chercha Michel-Ange « molti e molti giorni ». Stendhal parle de « plusieurs mois ».

3. P. 23-25, note.

Pier Luigi Farnese, fils du pape Paul III. On trouvera ce texte dans Varchi, t. V, p. 390-393 [1].

Pourtant un emprunt si authentique à l'*Histoire florentine* de Varchi ne prouve pas encore que Stendhal l'ait lue. Cette page, en effet, était célèbre ; elle avait fait scandale. Tiraboschi la reproche à Varchi, et, dans beaucoup d'éditions, on n'avait pas osé l'imprimer. Rien d'étonnant à ce que l'attention de Stendhal ait été attirée, par quelque citation, ou dans une causerie entre amis, sur un épisode d'une saveur tellement sanguinaire et monstrueuse. Stendhal fut enchanté, on l'imagine bien, de reproduire dans son livre une histoire aussi mal famée. Le plaisir était double, car le héros était fils d'un pape. Enfin Stendhal n'avait même pas la peine de feuilleter tout l'ouvrage pour la trouver : elle termine le livre de Varchi.

1. Stendhal, qui prend la peine de recopier un texte aussi long, n'a point pris celle de le recopier exactement. J'ai relevé ses infidélités, qui ne sont pas moins de trente-trois. Je ne m'attarderai pas à les indiquer. Souvent Beyle supprime, abrège. Souvent aussi, par distraction, il oublie une majuscule (*mirandola*), ou bien, par ignorance, fait des fautes d'orthographe (*ricevete, nell corpo*), ou des corrections malencontreuses (*parti* au lieu de *si parti*). Il lui arrive même d'oublier la fin d'une phrase, ou bien, ne comprenant pas le texte, d'ajouter un mot qui en altère le sens (*e tanto che il pontefice...*, disait Varchi, ce qui était clair ; *tanto più*, corrige Stendhal, ce qui rend la phrase inintelligible). Menues erreurs curieuses seulement pour prouver, ce qu'on sait déjà, que Stendhal était un érudit peu scrupuleux, et qu'il savait mal l'italien.

Pour avoir découvert dans Varchi l'origine de cette citation, nous ne changerons donc pas nos conclusions. Nous n'affirmerons pas que Stendhal n'a point lu Varchi ; nous dirons seulement que rien ne nous prouve qu'il l'ait lu [1].

Dans la même note où Stendhal rapporte, d'après Varchi, l'histoire de l'évêque de Fano, victime d'un fils de Pape, il cite, d'après Jean Burchard, les plaisirs scandaleux du pape Alexandre Borgia.

Il semblerait naturel d'admettre qu'il a lu le journal de ce « maître des cérémonies d'Alexandre VI, qui, avec tout l'esprit de sa charge et de son pays, tenait registre des plaisirs les plus ridicules... » Il parle de lui comme s'il le connaissait bien [2].

Connaît-il autre chose pourtant que le passage cité par lui ?

Plus tard, dans les *Promenades dans Rome* (II, 194), il reparle de Burchard, mais, chose singulière, c'est pour ne citer de lui que ce même passage

1. Beaucoup plus tard, en 1840, il annonce à la future impératrice Eugénie qu'il va lui envoyer un livre de Varchi, l'*Histoire du siège de Florence en* 1530 (*Corr.*, III, 253).

2. Il renvoie encore une fois, p. 289, à « Burckardt, *Journal d'Alexandre VI*, *pass.* »

Dans une lettre à Walter Scott (II, 227), il lui indique Burchard.

D'ailleurs le texte de Burchard n'était pas, comme paraît le croire Stendhal, à la disposition du lecteur. Il n'y avait encore de son temps que des éditions partielles.

qu'il a déjà rapporté dans la *Peinture*. La référence est strictement identique : « *Corpus historicum medii aevi*, a G. Eccardo, Lipsiæ, 1723, tome II, colonnes 2134 et 2149. »

C'est, dira-t-on, que ce passage l'avait frappé entre tous.

Il est peut-être plus simple d'admettre qu'il connaît seulement par autrui le texte qu'il veut citer. Ce texte était célèbre. Son indécence naïve avait, bien avant Stendhal, frappé les historiens. M. Chuquet prête à l'auteur de la *Peinture* le mérite d'avoir inventé Burchard [1]. C'est trop ignorer ses prédécesseurs. Roscoe déjà avait donné le début de la page que reproduit Stendhal (*Léon X*, I, 373-4). Et Pignotti l'avait à son tour citée dans son *Histoire* (VII, 136). Mais le morceau avait fait grand tapage en Toscane, et la censure s'était hâtée de le supprimer dans la première édition de 1813. Il ne reparut que dans la troisième, en 1824 [2]. Stendhal eut-il en main un des rares exemplaires non corrigés ? Lui signala-t-on seulement, comme une curiosité très croustilleuse, un passage à qui la censure venait de faire ainsi une sorte de réclame ? En toute hypothèse, on comprend qu'il ait pensé à mettre dans

1. *Stendhal-Beyle*, 256.

2. D'après Brunet. Nous n'avons pu trouver un des exemplaires intacts de la première édition, et voir, par conséquent, si la référence même donnée par Stendhal s'y trouvait.

son *Histoire* une page scandaleuse et mal vue des princes et des papes. Mais rien ne prouve que du journal de Burchard il connaisse beaucoup plus que cette page.

Quant aux autres textes cités par Stendhal, il ne faut point nous y arrêter. Sans doute, pour connaître à fond le temps dont il parle, il aurait pu lire Nardi, Nerli, Ammirato, Segni, Paul Jove. L'*Histoire de Florence* du premier va de 1494 à 1532 [1], les *Commentaires* du second de 1215 à 1537 [2]. Les *Histoires florentines* [3] d'Ammirato s'étendent jusqu'à 1574, l'*Histoire florentine* [4] de Segni de 1527 à 1554, et l'*Histoire de son temps*, par Paul Jove, de 1494 à 1547 [5]. Il les cite (Nardi, p. 347 ; Nerli, p. 28-29 ; Ammirato, p. 29, 347 ; Segni, p. 347 ; Paul Jove, p. 348), mais il ne les a pas lus. J'ai retrouvé toutes ces références [6] textuellement dans Pignotti.

Enfin, pour être complet, rappelons que s'il met pêle-mêle, dans une note de la page 65, « Gio. Vil-

1. Première édition en 1582.

2. *Commentarii de' fatti civili occorsi della città di Firenze...*, publiés en 1728.

3. Publiées en 1600, pour la première partie, en 1640, pour la dernière.

4. Parue en 1723.

5. Première édition, 2 vol. in-fol., 1550.

6. Sauf celle de Nardi, qui, pour avoir échappé à mes recherches, ne me fera pas croire, unique de son espèce, que Stendhal ait lu Nardi.

lani, Attilio Alessi,... Francesco Rossi », c'est qu'il les a trouvés ainsi dans Pignotti [1].

***

Concluons. Une des affirmations que répète Stendhal avec le plus d'emphase, tout le long de son existence, c'est qu'il a lu les historiens originaux de l'Italie. Nous nous sommes demandé si c'était vrai, à la date où il écrit son *Histoire de la Peinture*, et autant que cette *Histoire* nous peut donner une réponse précise.

Cette réponse, cependant, aura plus de sens et de portée qu'il ne paraît au premier abord. Sans aucun doute, Beyle a encore vingt-cinq années à vivre, dont la moitié environ en Italie. Il est possible qu'en un temps si long, pendant lequel ses études l'ont à plusieurs reprises, pour les *Promenades dans Rome*, ou les *Chroniques italiennes*, ramené au Moyen âge et à la Renaissance, il lui soit arrivé de lire ce qu'il n'avait point encore lu, et de faire plus ample connaissance avec ces anciens textes, dont il parlait depuis si longtemps. On sait d'ailleurs que lui-même a découvert et fait copier nombre de vieilles histoires et de vieilles chroniques dont les manuscrits sont aujourd'hui à la *Bibliothèque Nationale*. Il est naturel de croire qu'en

1. Cf. plus haut, p. 391.

vieillissant il avait gagné patience et curiosité. Notre conclusion, qui s'arrête à 1817, et porte sur le texte d'un seul livre, est donc toute relative, et n'a rien de définitif. Mais pourtant si, la seule fois que Beyle fait vraiment œuvre d'historien, si, pour un des livres qu'il a le plus travaillés, et ce pendant près de cinq ans, si, quand tout aurait dû l'y décider, il ne lit pas, et entr'ouvre à peine ces vieux chroniqueurs, dont il ferait, à l'en croire, sa pâture journalière, on est fondé à admettre qu'il n'a point, dans la suite, beaucoup changé de méthode.

Dante, Boccace, Cellini, Bandello, des poètes, des romanciers, des mémorialistes, voilà ceux qui ont appris à Stendhal le caractère italien. Et il se peut qu'il ait choisi là le bon moyen de le connaître. Mais cette histoire des républiques italiennes au Moyen âge, des condottieri, des princes et des tyrans au temps de la Renaissance, cette histoire dont il parle sans cesse, ce n'est point dans les vieux chroniqueurs, ni même dans les historiens du xvie siècle qu'il va en chercher l'image réelle et toute vive, c'est, plus simplement, chez les historiens de son temps, et non pas chez tous, car bientôt, après un coup d'œil rapide, il les laisse, pour ne plus s'en tenir qu'à un seul, choisi, il est vrai, avec quelque originalité, l'obscur et, au jugement général, l'assez médiocre Pignotti. Il est le vrai professeur d'histoire de Stendhal.

Quant à tous ces chroniqueurs dont il aime à faire le scientifique étalage, c'est en lisant Pignotti

qu'il a appris leurs noms. Il faut perdre tout espoir qu'il ait jamais ouvert les auteurs de second ordre, les Ammirato, les Segni, et autres de même importance. A plus forte raison ne s'est-il jamais risqué à travers la redoutable compilation de Muratori, les 27 volumes in-folio des *Rerum italicarum scriptores* [1]. Et des historiens plus célèbres, qu'a-t-il connu ? Pour Machiavel, on peut soupçonner qu'il a lu le *Prince*, mais les *Histoires florentines*, rien ne nous le donne à croire. Du naïf Burchard, que sans doute il a fait connaître à Taine et à bien d'autres, lui-même n'a rien lu que ce qu'il cite, et ce n'est pas lui qui a découvert la citation.

Enfin, si l'on veut s'en tenir aux seuls résultats à peu près sûrs, aux seuls points à peu près démontrés, il faudra conclure que, de tant de vieux historiens cités par Stendhal dans son livre sur la peinture italienne, nous savons qu'il a lu la première page de Guichardin, sans aller plus loin sans doute, et la dernière de Varchi.

1. On peut supposer (*) qu'il a ouvert les *Annales*, mais, s'il l'a fait, une pareille méthode historique n'a pu que le rebuter à l'instant. Voilà pourquoi je n'ai pas eu à parler des *Annales* de Muratori dans le chapitre réservé aux historiens de seconde main.

(*) D'après un passage de *Rome, Naples et Florence* (149), où il déclare avoir renoncé à Muratori, comme suspect en sa qualité de prêtre. Tout au contraire il fait son éloge dans un fragment publié postérieurement (*Mélanges*, 263).

CONCLUSION

Par la faute de Stendhal, cette étude sur les sources de son *Histoire de la Peinture* est devenue surtout le catalogue de ses plagiats. Il ne dépendait pas de moi qu'il fût plus bref.

Leur importance serait plus exactement appréciée, si j'avais pu rééditer tout le livre, sur deux colonnes : l'une aurait été réservée au texte de Stendhal, l'autre, souvent aussi remplie, à tous ceux qu'il a copiés.

Faute de pouvoir présenter pareille édition de la *Peinture* [1], je me contenterai de feuilleter en quelque façon cet exemplaire idéal, et de jeter un coup d'œil d'ensemble sur la suite même et le développement de tous les emprunts, qui ont été jusqu'ici étudiés dans leur détail, et chacun à part.

1. Il est presque oiseux de faire remarquer que l'importance matérielle d'une telle publication la rend à tout jamais improbable.

Les deux premières pages de l'*Introduction* ne sont qu'une copie littérale de Mallet. Viennent ensuite des souvenirs, plus ou moins fidèles, de Robertson, une page de Guichardin, et, ici et là, des résumés de Pignotti, sans préjudice d'autres emprunts possibles. A ces quelques exceptions près, les quarante pages de l'*Introduction* peuvent passer pour originales.

Les livres I et II apparaissent sous un autre aspect : deux sortes de chapitres tout à fait distincts les composent. Les uns sont du pur et parfois du meilleur Stendhal : il y est question de toutes choses, sauf généralement du sujet, l'histoire de l'école de Florence [1]. Les autres, — et c'est la majorité, — sont copiés, et l'on pourrait citer, tellement elles sont peu nombreuses, les opinions personnelles de Stendhal sur les peintres dont il parle, et de qui généralement il n'a pas vu les œuvres. Pignotti lui fournit la première page, et quelques fragments isolés, Vasari le chapitre XXIV, et sept ou huit autres morceaux, Mengs deux ou trois idées, et Lanzi l'ordre, la suite et la grande masse de ces deux livres.

Le livre III est une série de centons. Stendhal prend à Amoretti la vie de Léonard de Vinci, en la complétant, le moins souvent possible, par Vasari. Bossi lui apprend ce qu'il faut savoir du *Cenacolo*, et Venturi des écrits scientifiques de Léonard.

1. Par exemple les chapitres XV, XXII, XXXIV.

Lui-même n'a guère d'opinion personnelle que sur la *Cène*.

Les livres IV, V, et VI, sur le beau idéal des anciens et des modernes, forment la partie la plus originale de l'ouvrage. Quelques souvenirs de Reynolds et, peut-être, de Winckelmann, n'enlèvent rien à cette originalité ; mais Lavater, pour un certain nombre d'idées générales, et Cabanis, pour tout le détail des tempéraments, sont copiés ou suivis par Stendhal. En passant, il prend une page à Pinel.

Enfin la *Vie de Michel-Ange* n'est, pour les faits, qu'une combinaison assez heureuse de Condivi et de Vasari. Mais cette fois Beyle cite ses textes, et s'en sert à peu près comme il convient. Il y ajoute d'ailleurs une interprétation personnelle du caractère et de l'œuvre de Michel-Ange. — Aux chapitres CXXXVI et CLX, on voit reparaître Pignotti. — Et Cicognara, après tant d'autres, vient à son tour fournir à Beyle quelques secours anonymes, et même tout un chapitre très documenté (chapitre CLXXVIII). — Lanzi n'a jamais été complètement délaissé, pas plus dans la *Vie de Léonard* que dans la *Vie de Michel-Ange*.

Toutes ces victimes de Stendhal ont deux caractères communs : ce sont des étrangers [1], et ce sont

1. A une seule exception près, Cabanis, dont Beyle d'ailleurs ne se cache pas d'être le disciple, — et sans compter Pinel, à qui il ne s'adresse qu'une fois par hasard.

des morts [1]. On sent combien pareil choix est judicieux.

Étrangers ? Il y a bien peu de chances pour qu'un lecteur français les connaisse à l'avance, et les reconnaisse chez Stendhal. Celui-ci fût-il découvert, il aura un semblant d'excuse : ne s'est-on pas demandé, — bien à tort, — si un traducteur pouvait jamais être appelé un plagiaire ? Donc Beyle ne volera que des Italiens, des Anglais, ou, à la rigueur, des Suisses.

Mais le volé pourrait lui-même se plaindre, fût-il à Florence ou à Londres : Stendhal l'a deux fois appris à ses dépens. Pour reconnaître un plagiat, il n'est encore que l'auteur à qui l'on a dérobé son bien. Aussi cette fois Stendhal évite les Carpani. Il prend aux morts, que les vivants ne se soucient guère de défendre. Plagiaire avisé, il évite ainsi les héroïsmes inutiles.

Ne le croyons pas d'ailleurs guidé uniquement par des raisons aussi politiques. Il met parfois dans son choix bien plus de simplicité et d'innocence. Un seul auteur le satisfait. Non pas qu'il ait des motifs solides pour exclure les autres, puisqu'il ne les connaît pas. Nous savons de reste qu'il ne faut pas lui demander une bibliographie savamment établie, une critique sérieuse. Stendhal se contente de suivre l'opinion publique, ou celle de son libraire. Généralement, pour chaque sujet, il prend

1. Sauf Pinel encore, — et Cicognara, que Beyle ménage.

le dernier ouvrage paru. Il ne semble avoir renoncé à cette pratique si commode que pour les historiens du Moyen âge : il a lu les principaux, et, parmi eux, il a su éliminer et choisir. Rien de pareil pour les historiens de l'art. La réputation universelle de Lanzi l'a décidé ; sur Léonard, à Milan même, les livres d'Amoretti et de Bossi venaient de paraître ; Vasari et Condivi s'imposaient pour Michel-Ange.

Reconnaissons-le d'ailleurs : si médiocre qu'elle fût, cette méthode ne l'a point mal servi : il a pris généralement ce qu'il y avait de mieux sur chaque sujet.

Or il se trouvait que, pour les sujets traités par Stendhal, c'étaient surtout des Italiens [1] qui se présentaient à son choix. A égalité, il les eût préférés aux Français. Le plus souvent il n'eut même point à se poser la question.

Il les copia. On sait comment. Plus ou moins libre, plus ou moins ingénieux, il s'agit toujours, ou presque, d'un très authentique plagiat.

Serait-ce le cas de reprendre, une fois de plus, la question mille fois discutée du plagiat ? Mais les arguments sont connus, et épuisés. On pourra toujours défendre [2] les Molière et les Stendhal, en

1. Sauf pour l'histoire, comme on l'a vu. Et cette fois, pouvant choisir, c'est un Italien encore qu'il a préféré.

2. Comme l'a fait M. Bélugou dans la préface des *Soirées du Stendhal-Club*, 1re série.

alléguant qu'ils rendent la vie à des pages oubliées et mortes, qu'elles se transforment en passant dans leur œuvre, qu'ils les font leurs enfin. Et sans doute dira-t-on vrai. On pourra toujours aussi les accabler, en objectant que si leur emprunt n'était point coupable, ils le devaient reconnaître, et que leur silence est l'aveu de leur fraude. Et l'on aura encore raison.

Mais vraiment, pour l'*Histoire de la Peinture*, peut-on même dire que la question se pose ? Ce n'est point une page que Stendhal s'assimile à l'occasion, c'est tout son livre qu'il copie. Et les ruses subtiles qui lui servent à dissimuler ses emprunts, si elles font honneur à son esprit, ne peuvent que lui aliéner les dernières sympathies des gens scrupuleux.

Quant aux historiens qui jugent une méthode sur la vérité de ses résultats, ils ne feront pas même à celle de Stendhal l'honneur de la discuter.

Il nous paraîtrait donc aussi naïf qu'inutile de nous attarder à condamner le plagiaire Stendhal, ou à l'excuser.

On trouvera sans doute que Stendhal sort diminué de cette longue enquête. Sans parler du reste, il y perd une bonne partie de son originalité. Mais n'y gagne-t-il pas un mérite qu'on ne songeait guère à lui accorder ? c'est un traducteur de génie. Faut-il le dire, ses traductions ne sont point un modèle d'exactitude, puisqu'elles sont tout le

contraire ; elles ne ressemblent pas davantage aux belles infidèles, à la mode encore en ce temps-là. Leur mérite est très particulier. Stendhal, en quelque façon, se contrefait lui-même en imitant autrui. Il est un copiste servile, il prend le fond et la forme, les faits, les idées, les phrases, et, ce faisant, il donne un tour personnel à cette imitation littérale. Le problème paraît insoluble : il le résout élégamment.

Et avec quelle variété ! car on trouve ici toute la gamme des plagiats, et Stendhal excelle dans tous, depuis le libre emprunt, où il ne recueille que le fait, en l'interprétant, ou l'idée essentielle, en la développant à sa manière, — jusqu'à la traduction la plus suivie et la plus constante. Et dans l'intervalle, que de nuances ! Stendhal ajoute ; il supprime ; il développe une scène, dramatise un dialogue ; il résume d'un trait tout un récit ; il sait amplifier ; il triomphe dans le raccourci. Quel compilateur original ! Je ne connais pas d'exemple d'une maîtrise aussi supérieure, aussi exempte de défaillances. L'écrivain qui voudrait apprendre avec tous ses secrets la science profitable du plagiat trouverait dans l'*Histoire de la Peinture* un merveilleux recueil de leçons et d'exemples.

Qu'on en fasse maintenant l'épreuve, qu'on essaie de lire Bossi, Lanzi, Amoretti : la fastidieuse platitude, ou la plus insupportable rhétorique, lasseront le lecteur le plus courageux. On peut lire ensuite les pages de l'*Histoire de la Peinture* qui leur

sont tout entières empruntées : elles paraîtront légères, incisives, spirituelles, charmantes. Tout le monde y a su dès longtemps reconnaître le Stendhal du meilleur cru.

Cette transformation est admirable. L'idée, allégée, est devenue fine et parfois profonde ; une image nette, jetée ici et là, a relevé la fade pâleur du style ; tout s'est coloré, animé, transformé. Et personne, pendant cent ans, ne songe même à soupçonner un autre que Stendhal dans les pages où la pensée, le sentiment, le style, tout semble marqué de sa marque inimitable.

Ne méprisons donc pas les plagiats de Stendhal. Il faut savoir reconnaître toutes les supériorités. Le brigandage a ses hommes de génie, infiniment curieux à étudier. Stendhal se révèle dans l'*Histoire de la Peinture* comme un type tout à fait intéressant de pirate littéraire.

Raffiner ainsi sur l'art du plagiat, c'est se montrer un écrivain habile. Cet auteur, à qui l'on reproche de ne pas savoir écrire, a prouvé ici tout le contraire. Traduire et transposer comme il le fait, c'est exécuter précisément un travail de style, et des plus délicats. Stendhal y réussit en maître.

D'ailleurs ne l'entendait-il pas ainsi ? « Il est vrai, écrit-il à Crozet [1], que je me suis formé le style, et qu'une grande partie du temps que je pas-

1. *Corr.*, II, 10.

sais à écouter la musique *alla Scala* était employé à mettre d'accord Fénelon et Montesquieu qui se partagent mon cœur. » On n'avait pas encore donné à cette phrase toute sa portée. Il faut la prendre à la lettre. Stendhal savait mieux que personne tout ce qui ne lui appartenait pas dans son *Histoire de la Peinture.* Mais il savait aussi que cet innombrable et savant plagiat lui avait demandé beaucoup de peines, des peines d'artiste. Son livre lui apparaissait surtout comme un long exercice de style [1]. Il en voyait là le principal mérite, et peut-être la meilleure excuse.

Est-ce à dire que le seul résultat de notre étude soit de prouver que Stendhal a beaucoup volé, mais que c'est un voleur de génie ; que son livre n'est pas de lui, pour le fond, mais que le style en est remarquable, et mériterait une étude à part ? Cette conclusion serait insuffisante, et elle serait fausse.

Mais il en est une autre, sans doute plus utile. En précisant, en délimitant les emprunts de Stendhal, nous avons aussi déterminé ce qui lui appartient en propre, la partie pure, originale et authentique de son livre. Malgré l'extrême abondance des plagiats, cette partie n'est point négligeable. On serait tenté, peut-être, à lire notre étude, de se figurer que Stendhal a copié toute son *Histoire.* Il

1. L'*Histoire de la Peinture* « fut pour lui un excellent exercice de style », a écrit M. Chuquet.

n'en est rien. Seulement, par une répartition singulière, tout ce qui est vraiment histoire de la peinture florentine, tout ce qui répond au titre de l'ouvrage, tout ce qui semblerait au premier abord la partie sérieuse et essentielle du livre, tout cela n'appartient point à Stendhal [1]. Les digressions et les hors-d'œuvre sont bien à lui. C'est, il est vrai, de beaucoup la part la plus intéressante de cette *Histoire*. L'étude des plagiats nous permet de mieux distinguer ces pages précieuses, de les isoler du reste, et de les goûter désormais avec plus de sécurité.

Il est dommage que Stendhal ne se soit pas mieux connu lui-même : son ignorance lui défendait d'entreprendre une histoire de la peinture ; il n'avait ni les études préalables, ni la longue patience nécessaires à un tel sujet. Mais il pouvait, quoi qu'on en ait dit, écrire sur l'art des pages fines, originales, d'une fausseté piquante, et parfois d'une profonde vérité. A la place de cette longue histoire qui a rebuté tant de lecteurs, que n'a-t-il donné des impressions détachées, sur le petit nombre de peintres qu'il connaissait et qu'il aimait [2] ? Son livre aurait été un bref recueil de sensations d'art, une suite capricieuse de méditations psychologiques en face de quelque œuvre choisie, un pot-pourri de notes

1. Sauf quelques pages, signalées à leur place, et vite comptées.

2. Et dont aucun ne se retrouve parmi ceux qu'il étudie dans son *Histoire*.

ingénieuses, paradoxales et fécondes, sur l'art et sur le reste. Tout cela, nous le trouvons bien dans l'*Histoire de la Peinture*, mais dispersé et étouffé entre la masse des plagiats. Il sera désormais possible de l'en tirer, et de composer ce recueil de fragments sur l'art, que Stendhal n'a point fait [1], mais qu'on pourrait extraire facilement de son *Histoire de la Peinture* ; et l'on aurait alors quelque chose d'assez semblable, pour la libre fantaisie et l'intérêt varié, à son livre de l'*Amour*.

C'était donc peut-être un service à rendre à Stendhal, que de révéler tous ses plagiats, en dégageant ainsi son œuvre véritable de tout ce qu'il y a mis d'étranger et de médiocre.

Apprenons donc à ne plus chercher dans l'*Histoire de la Peinture en Italie* une histoire de la peinture. Au fond il n'y avait là pour Stendhal que l'accessoire. On a vu avec quelle désinvolture il s'acquitte de son rôle d'historien. Pour ce penseur et ce sentimental, l'essentiel se trouvait ailleurs. La partie vivante et nouvelle, l'âme profonde du livre, c'étaient ces réflexions sur l'art, cette recherche des causes et des lois du plaisir esthétique, ces explications sur le sens différent que les hommes ont donné à l'idée du beau en Grèce, en Italie, et qu'ils

1. Mais dont M. Maurice Barrès a écrit quelques chapitres délicieux, çà et là, dans son livre : *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*. (Par exemple ses réflexions sur le Corrège, dans l'*Automne à Parme*, sur le Sodoma, dans *Les Beaux contrastes de Sienne*, etc.).

vont lui donner dans ce nouveau siècle. En vérité, ce n'était pas une histoire de la peinture que faisait Stendhal, c'était, avant Taine, une *philosophie de l'art* qu'il ébauchait. On la distinguait mal parce qu'elle se dispersait et se perdait au cours d'une histoire inutile. Mais elle n'en avait ni moins d'originalité ni moins d'intime cohérence. Ce n'est pas mon sujet de la dégager ici. Mais elle en vaudrait la peine. En montrant l'œuvre d'art qui naît de son milieu, s'explique par lui, et se modifie avec lui, Stendhal était conduit à affirmer qu'il n'y a point de vérité immuable, pas plus en art qu'en littérature. Il s'attaquait donc à la doctrine classique : il écrivait, il voulait écrire un manifeste romantique [1]. Dès 1817, sa théorie se dessinait tout entière. Je n'ai pas plus ici à

1. Si l'on en croit Delécluze (cité par ROSENTHAL, *Peinture romantique*, 291), l'*Histoire de la Peinture* devint bientôt, en effet, « le Koran des peintres dits Romantiques ». M. Rosenthal affirme, il est vrai, que Delécluze « se fait... illusion », et pour le prouver il cite quelques jugements saugrenus de Stendhal sur l'école florentine. Mais la médiocrité de Stendhal historien ne prouve nullement la faiblesse de ses théories nouvelles. Ce serait juger la préface de Cromwell d'après la ridicule esquisse historique que V. Hugo y insère.

M. Rosenthal ajoute que Stendhal n'a pas su distinguer les novateurs parmi les peintres ses contemporains. Il y aurait beaucoup à répondre. Mais, quand cela serait, est-ce une preuve que la philosophie de l'art ébauchée par Stendhal soit négligeable, ou qu'elle ait été négligée ?

défendre qu'à définir le romantisme de Stendhal. Méprisé par Brunetière, qui apparemment le connaissait mal, négligé trop souvent par les historiens de la littérature, il a surtout le tort de ne coïncider nullement avec ce qu'ont appelé romantisme, à Paris, les poètes et les dramaturges de 1820 et de 1830. La théorie romantique de Stendhal ne fut donc pas mise en pratique par les romantiques français. Ce n'est point ce qui la condamne. Peut-être a-t-elle une portée plus générale, et une vérité plus durable, si elle se réduit à affirmer que les arts doivent évoluer, et que la beauté est relative.

Ce manifeste romantique, l'un des premiers [1], l'un des plus originaux, l'un des plus riches en aperçus variés et fins, c'est la partie vitale de l'*Histoire de la Peinture.* Grâce à lui, l'*Histoire* mérite encore aujourd'hui d'être lue par tous ceux qui cherchent dans les livres moins des faits prouvés que des pensées suggestives.

Aussi bien était-ce là ce que Stendhal précisément aimait et estimait dans son ouvrage, tout ce pêle-mêle de réflexions et de théories, de sentiments et d'impressions, qui semble déborder du

1. Surtout appliqué à la peinture. M. Rosenthal l'a trop oublié, quand il a écrit (*op. cit.*, 283) : « Cependant l'analogie entre le mouvement pictural et l'évolution littéraire, d'abord ignorée ou obscurément sentie, devenait chaque jour plus évidente. Le nom de romantiques avait été étendu, *vers* 1824, des poètes aux peintres... » — C'est « en 1817 » qu'il fallait dire.

texte, refluer dans les notes, s'épancher par toutes les issues. De ce fatras il savait tout le prix : ne l'avait-il pas tiré du fond de lui-même, de ce trésor encore intact, et impatient de s'écouler, qu'avaient amassé dans son esprit trente ans de vie intellectuelle et passionnée, la plus intense qui fut jamais ?

Quand il fait allusion à son livre, c'est à cette partie seule qu'il songe. C'est elle qu'il a écrite avec amour, c'est d'elle qu'il parlera comme d'un poème, et d'un poème inspiré [1], c'est elle qu'il dédiera *to the happy few*, à ces âmes rares, tendres et pensives, qui ne sont point des âmes d'historiens, d'érudits, ni de savants [2]. L'*Histoire de la Peinture* ne s'adresse point aux critiques d'art, parce que ce n'est point une histoire de la peinture ; ce qu'il y a de meilleur en elle a été écrit pour quelques secrets rêveurs, pour quelque amateur méditatif et sentimental [3]. Beyle donne aux autres, en pâture, tous ses plagiats.

1. Lisant une phrase de Schlegel sur l'inspiration poétique, il écrit : « Elle existe, je crois,... in the H. of P. (dans l'*Histoire de la Peinture*). » (Blanchard de Farges, *Un peu de Stendhal inédit*, *Correspondant*, 25 sept. 1909.)

2. Le 28 sept. 1816, il écrivait à Crozet de mettre en épigraphe : TO THE HAPPY FEW, et il ajoutait ces mots remarquables : « Cela explique tout le livre. *Je le dédie aux âmes sensibles.* » (Inédit ; la lettre publiée dans la *Correspondance* est très incomplète.)

3. « Reconnaître la teinte particulière de l'âme d'un peintre dans sa manière de rendre le clair-obscur, le dessin, la couleur : voilà ce que quelques personnes sauront,

C'est ce qu'il convenait de ne point oublier, au terme de ce long travail, consacré à énumérer toutes les contrefaçons de Stendhal. Nous croyons avoir ainsi, à bien prendre les choses, surtout épuré son livre, et, en révélant ses tares, mieux isolé son vrai mérite.

***

Ai-je ainsi travaillé à grandir, à rapetisser Stendhal ? C'est à la vérité, je le redis encore une fois, ce qui ne m'importe guère. La gloire de Stendhal est impure et contestée, on le sait depuis longtemps. Je fournis assurément quelques armes à ses détracteurs. Pour ceux qui goûtent vraiment Stendhal, et je suis de ceux-là, une pareille étude ne pourra modifier leur curiosité. Un écrivain comme lui ne vaut point par une perfection impeccable. Il serait ridicule de trop compter sur son honnêteté, de lui croire une science très probe. Il faut l'admirer comme une plante rare et un peu monstrueuse, aussi singulière dans ses déprava-

après avoir lu la présente histoire» (94). — «Cher ami inconnu,... livre-toi aux arts avec confiance. L'étude la plus sèche en apparence va te porter, dans l'abîme de tes peines, une consolation puissante » (121).

tions que dans ses beautés. A ce titre, l'étude des plagiats d'un tel homme peut aider à mieux savourer son étrange génie.

Question secondaire, d'ailleurs, pour qui se contente d'avoir fait œuvre de vérité.

FIN

APPENDICE

I

QUELQUES SOURCES SECONDAIRES DE L'*HISTOIRE DE LA PEINTURE*

Je n'ai pas eu la prétention, ridicule et puérile, de rechercher l'origine de toutes les idées et de tous les faits indiqués dans l'*Histoire de la Peinture.* Stendhal, depuis près de 30 ans qu'il savait lire, avait emmagasiné, dans un esprit curieux et tenace, un nombre infini de souvenirs. Chaque pensée, chaque détail de l'ouvrage, sera le résidu de l'une de ses innombrables lectures. En retrouver l'origine première serait un travail infini, et vain.

J'ai borné mon effort à essayer de déterminer quels ouvrages Beyle employa dans l'élaboration même de son livre. Mais, fût-ce pour cette enquête limitée, je ne saurais vouloir tout dire. De 1811 à 1817, Beyle prend et reprend sans cesse les nombreux cahiers de son *Histoire.* Il les corrige, les an-

note, les complète. Il va de soi que s'il trouve, pendant cette longue période, parmi ses lectures nombreuses, un détail qui l'intéresse, — et ne parle-t-il pas de tout dans son ouvrage ? — il l'introduira dans son texte. Je ne prétends nullement identifier tous les petits cubes de la mosaïque.

Enfin, même en laissant de côté ces apports dûs au hasard, il est probable que Beyle a eu recours, pour compléter ici et là son livre, à d'autres auteurs que ceux déjà connus de nous. Ceux-ci, c'étaient ses auxiliaires fidèles et continus. Il les a sans doute quelquefois abandonnés pour emprunter un fait, une date, un nom, à quelque autre [1]. Il a glané, ici et là, quelque petite chose bonne à prendre. Mais Stendhal n'avait pas le souci de la perfection ; il n'était pas un fureteur de bibliothèque. Aussi pouvons-nous penser que ces enrichissements de détail, impossibles à identifier tous, furent limités. Entre les plagiats authentiques, il leur reste en vérité bien peu de place.

Parmi ces auteurs qui lui ont servi, non plus à composer tout un chapitre, mais à farcir le livre une fois fait de quelques noms et de quelques chiffres, il faut compter les guides. Il en était déjà de fort bons il y a cent ans. Stendhal s'en servit. Nous savons même desquels.

Nous voyons, sur son manuscrit, reparaître souvent le nom de Vasi. C'est l'auteur d'un guide de

1. Ses amis eux-mêmes ont pu lui fournir des notes.

Rome qui eut de multiples éditions. Beyle possédait celle de 1806 [1].

Il me paraît tout à fait inutile de rechercher ici et là les quelques notions qu'il a pu tirer de son guide. Quand il complète une note empruntée à Condivi en indiquant que la *Pietà* de Michel-Ange fut d'abord placée dans le chœur de Saint-Pierre [2], quand il nous apprend que, d'après Fontana, en 1694, Saint-Pierre avait déjà coûté 235 millions [3], il est évident que ce sont là détails que son guide a pu lui fournir. Mais ce sont détails aussi qui ne portent pas en eux-mêmes trace de leur origine. Anonymes et indifférents, nous ne pouvons les identifier, et il nous importe peu que Beyle les ait pris à tel guide plutôt qu'à tel autre [4]. Aussi bien se retrouvent-ils dans tous.

Il est un guide pourtant qui mérite d'attirer notre attention, « la Guida di Milano di Bianchoni [5], »

1. Sur une liste de vingt-cinq volumes ayant appartenu à Stendhal (coll. Stryienski), je trouve indiqué l'*Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne*, par Vasi, 2 vol. in-12, Rome, MDCCCVI.

2. P. 316.

3. P. 387. Voir encore, à la même page, les mesures de la basilique.

4. Ainsi le voit-on (p. 55) citer un guide de Florence.

5. Le livre de l'abbé Carlo Bianconi portait ce titre : *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, in Milano, MDCCLXXXVII, *nella stamperia Sirtori*, in-12. Cette première édition parut sans nom d'auteur. Le livre eut du succès, et fut réimprimé.

que Stendhal avait acheté le jour même qu'il décida de composer une histoire de la peinture, et pour s'en servir à cet usage. Or justement il ne s'en servit pas, et le fait méritait d'être noté.

Sur la *Cène* de Léonard, pourtant, Bianconi était abondant et précis. Il n'employait pas moins de 3 pages à décrire les expressions des différents personnages. Mais Stendhal semble avoir négligé ses interprétations. Si l'un et l'autre se rencontrent, comme cela devait être, pour expliquer deux ou trois attitudes [1], ils sont le plus souvent en désaccord, et sur l'expression des apôtres, et sur leur nom.

Pareille originalité chez Stendhal est chose notable. Si, pour interpréter la *Cène*, il s'est libéré de Bossi, il ne se montre pas moins indépendant à l'égard de Bianconi. Il a donc bien, au moins cette fois-là, suivi son goût et pris la peine de se faire une opinion personnelle.

Mais Stendhal nous paraît mériter moins d'éloges quand il néglige les abondants détails donnés par Bianconi sur les malheurs du *Cenacolo*. Stendhal, qui les raconte longuement, aurait pu compléter ici ses informations. Il ne l'a pas fait, trouvant sans doute plus commode de suivre et de copier le seul Bossi.

1. Celle de saint Jacques, qui « se justifie », de saint Philippe, qui « paraît assurer le Christ de sa fidélité inébranlable », de saint Mathieu, qui refuse de croire à un pareil crime.

A côté des guides, Stendhal put trouver ressources du même genre dans les livres de voyages. Mais, pour la même raison, nous n'essaierons pas d'identifier ces emprunts. Nous ne mettrons pas davantage ici la liste, que nous connaissons très bien, des voyages en Italie lus par lui, et cités à mainte reprise. Rappelons seulement que le copieux Lalande était son auteur préféré.

Et mentionnons, pour épuiser la nomenclature des ouvrages qui pouvaient fournir à Beyle le secours banal d'une date ou d'un nom propre, quelque dictionnaire des beaux-arts [1].

***

Enfin, en dehors des textes, et à défaut des ta-

1. Il y renvoie, sans nom d'auteur, dans son manuscrit. En voici quelques-uns qui pouvaient être à sa disposition :
— Lacombe (J.), *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, 1752-4, in-12 ; nouvelle édition en 1759, in-8°.
— Fontenai (abbé L.-A. de), *Dictionnaire des artistes*, Paris, 1786, 2 vol. in-8°.
— Watelet (C.-H.) et Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, 5 vol. in-8° (2 éditions).
— *Nuovo dizionario istorico*, 22 vol. in-8°, Bassano, 1796.
N'oublions pas enfin la biographie Michaud, que Beyle cite, à propos de Cimabué (p. 59, n.) (*), pour en ridiculiser les erreurs, preuve du moins qu'il la consultait.

(*) Cf. 248.

bleaux, que Stendhal, nous le savons, n'allait pas toujours voir, il lui était loisible de consulter des gravures. Je crois inutile de démontrer l'insuffisance d'un pareil secours. Juger un tableau d'après une estampe, ce n'est pas même se fier au mensonge d'une traduction dans une langue étrangère, c'est vouloir apprécier une symphonie de Beethoven d'après un morceau de piano. La paresse de Stendhal ne lui laissa souvent que cette ressource. Elle valait mieux encore que rien. Mais Stendhal, sauf quelques rares exceptions, éprouve si peu le besoin de nous dire ce qu'il pense lui-même d'un tableau, et se contente si bien de nous rapporter ce qu'en pensent les autres, qu'il négligea, je crois, bien souvent les gravures elles-mêmes [1].

Rappelons pourtant qu'il les aimait, que sa chambre en était toujours ornée, et qu'il donne lui-même, à la p. 409 de la *Peinture*, une liste assez longue de celles qui peuvent être utiles à l'amateur [2].

Mais il est un ouvrage d'ensemble qui, par ses reproductions, lui fut d'un fréquent secours, c'est l'*Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV*e *siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*e, par Seroux d'Agincourt (Paris, 6 vol.

1. Il s'en sert plutôt pour se remémorer les peintures qu'il a vues, la *Cène*, la *Sixtine*.

2. Cf. aussi p. 56, note, 68, note, 89, note, 92, 131, note, 137, 159, note, 162, 167, note, 211, note, 227, 339, note, 362, note, 371, 408.

gr. in-folio, parue en 24 livraisons, de 1811 à 1823). Stendhal ne put connaître que les premières livraisons. Il les cite à plusieurs reprises [1].

Il ne paraît point s'être servi du texte, qui remplit 3 volumes sur 6 [2]. Mais sans aucun doute les gravures des monuments ont complété de façon bien utile sa connaissance trop élémentaire de l'architecture [3]. Ce sont au surplus les meilleures de l'ouvrage. Les reproductions de sculptures peuvent encore donner des impressions justes. Celles des peintures sont médiocres et tout à fait insuffisantes. Stendhal ne renvoie qu'aux deux premières, les seules, semble-t-il, qui fussent parues de son temps [4].



Quelques guides, quelques dictionnaires, quelques recueils de gravures, modestes auxiliaires que nous ne reprocherons pas à Beyle. Qu'il les ait employés souvent sans critique, il n'en faut point douter, mais cela importe assez peu. Il prenait, comme

1. P. 49, 71 et 324, notes.

2. Les deux premiers sont une histoire de l'art, le troisième, une explication des planches.

3. D'Agincourt lui donnait les reproductions des monuments depuis ceux des Romains.

4. L'architecture et la sculpture forment le quatrième tome, la peinture les deux derniers.

on dit, son bien où il le trouvait, et, de la même manière insouciante et libre, pillait l'humble itinéraire, le dictionnaire banal, l'historien et le critique d'art. Très impartialement, il ne ménageait personne.

II

LES MANUSCRITS DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

Les manuscrits de l'*Histoire de la Peinture* sont presque tous à la Bibliothèque de Grenoble. Ils y forment un groupe à part, 13 volumes in-folio, reliés en vert clair [1], catalogués R 289. Quelques fragments de l'ouvrage se trouvent mêlés encore aux autres manuscrits de Beyle. Enfin M. Chaper possède dans sa collection, à Eybens, un 14e volume vert.

Ces manuscrits forment une masse assez confuse de brouillons, contenant des répétitions nombreuses, et qui pour la plupart ne renferment pas le texte définitif. Celui-ci, envoyé en France au moment de l'impression, a dû disparaître presque tout entier [2].

1. C'est la reliure primitive.

2. Quant au brouillon primitif, il est à peu près impossible de reconnaître ce qui nous en reste.

Beyle écrivait un brouillon, le faisait recopier, corrigeait

Les volumes verts sont très diversement remplis ; certains comprennent surtout des pages blanches.

Voici quelques indications succinctes sur tous ces manuscrits. On y entreverra, dans les grandes lignes, ce que devait être cette histoire complète de la peinture italienne, dont Stendhal n'écrivit que le début.

1° *Les 13 volumes verts de la Bibliothèque de Grenoble.*

Nous trouvons dans le premier tome cette note de Colomb : « Après une lecture attentive de ces 13 cahiers, j'ai acquis la certitude qu'ils ne contiennent que des traductions d'auteurs étrangers, ou des citations tirées d'auteurs français. S'il y a,

cette copie, faisait recopier le tout, et cette opération se renouvelait un nombre de fois que nous ne saurions déterminer. Il en résulte que le contenu d'un manuscrit nous peut apprendre qu'il ne s'agit pas de la version définitive qui fut imprimée, mais point à laquelle de ces « éditions » préalables il appartient.

Dans quelques-uns de ces volumes nous trouvons des dates, mais point dans tous. Parfois une allusion à un événement contemporain nous indique l'âge du texte. Mais, s'il s'agit d'une copie, la copie a pu être faite postérieurement.

C'est assez dire qu'un classement des manuscrits de la *Peinture* ne sera jamais tout à fait satisfaisant.

par-ci, par-là, quelques parties composées par Beyle, elles sont d'une trop faible importance pour qu'on puisse les détacher et les présenter isolément.

» Tout indiqueque ces traductions et citations étaient ainsi réunies pour se rendre d'abord un compte exact de tout ce qui avait été dit sur les peintres des diverses écoles italiennes, afin de pouvoir, en écrivant leur vie, n'y faire entrer que les faits d'une authenticité incontestable.

» Les pages laissées en blanc... donnent à supposer que l'auteur avait l'intention d'y placer ses appréciations et ses opinions particulières.

» Évidemment, ces cahiers ont étéécrits avant l'année 1815 et la spoliation du musée du Louvre. Car il y est souvent question de tableaux de cette galerie, qui en ont été enlevés lors de la seconde occupation de Paris... »

Colomb se demande enfin, sans conclure, ce qu'on pourrait faire de cette compilation, qui serait d'une lecture agréable et utile [1].

Cette appréciation de Colomb ne peut-être acceptée sans retouches. C'est un jugement superficiel. Ainsi nous n'avons pas à nous arrêter à la date que Colomb attribue à ces cahiers. Il les a lus avec une hâte évidente. En fait, si une partie est bien,

1. Il n'en fit rien. Aucun fragment ne fut publié dans les *Œuvres complètes.* Les vies d'Andrea del Sarto et de Raphaël, parues dan les *Mélanges*, ne viennent pas de ces manuscrits.

comme il le dit, antérieure à 1815, les pages les plus récentes ont été écrites en 1817. Quant aux intentions qu'il prête à Beyle, sur l'usage probable de ce travail de compilation, elles correspondent peu à la réalité. Colomb ignore naïvement les procédés de son cousin et ami.

VOLUME I

École de Parme. — Vie du Corrège

Copie d'une main étrangère. Le texte est inspiré de Lanzi, à qui Stendhal renvoie plusieurs fois en note.

Voici quelques fragments, qui semblent à peu près originaux.

Sur les peintures du couvent de Saint-Paul : « Cette peinture charmante a le double mérite d'être du Corrège, et de sortir enfin des sujets tristes et froids de la Religion chrétienne, pour nous présenter un des sujets les plus simples, mais en même temps les plus charmants, de la Religion des Grecs... Le reste de l'appartement est orné dans le vrai goût italien du xve siècle (*sic*), qui présente toujours un mélange de tendresse et de volupté, sans aucune idée dure ou triste, que celles qui nous engagent à jouir de cette vie si courte. »

Sur la prétendue Madeleine [1] du Corrège à Dresde :

« Que dire de cette figure ? c'est la beauté la plus céleste méditant sur de grands intérêts. C'est la beauté sérieuse, et cependant ce n'est point une copie de la tête de la Vénus de Médicis, ou de la Niobé. J'avouerai que pour moi c'est beaucoup mieux. Mais ceci est une opinion peut-être très particulière. J'achèverai de me perdre auprès du plus grand nombre des gens qui aiment les arts, en disant que l'antiquité me paraît ne nous avoir rien laissé d'aussi gracieux que cette figure. J'y vois le charme de l'Hermaphrodite et du petit Apollon rendu plus touchant encore par mille circonstances particulières. »

Sur le caractère propre aux figures du Corrège :

« Le Corrège nous transporte au milieu d'une société de gens très polis [2], et cependant extrême-

1. Lanzi en parle encore comme d'une œuvre authentique.

2. Sous une autre forme, ce sont les idées de Mengs : « Le Corrège, dont le génie a été créé par les grâces, ne pouvait rien souffrir de trop expressif...; son esprit était toujours occupé de sensations agréables... Il n'était touché que du gracieux... L'expressif lui faisait pour ainsi dire frayeur... Tel qu'un fleuve qui franchit ses limites, il entraîna ses spectateurs dans le vaste océan du gracieux... et il les conduisit dans le pays de l'erreur par le charme flatteur de ses grâces, comme font les Syrènes avec la douceur de leur voix... » (163-4). Si Stendhal emprunte à Mengs quelques idées, il ne lui emprunte heureusement pas son style.

ment sensibles, qui ont soin de ne laisser voir jamais que le côté agréable des choses. Que n'eût pas fait ce peintre aimable,si la mode du siècle eût été de prendre des sujets de tableaux dans les fictions si touchantes et si belles du Tasse et de l'Arioste, au lieu de les chercher dans les livres sacrés d'une religion constamment noire.... Toutes les figures que le Corrège a peintes ont un air de tendresse et de bonheur... Si l'on dépouille saint Géminien [à Dresde] de ses ornements pontificaux, ou trouve la tête d'un philosophe aimable et tendre, par exemple de ce qu'aurait été le Corrège, s'il fût parvenu à un âge avancé... Cette âme sensible était choquée par des défauts de grâce invisibles, je ne dirai pas au commun des hommes, mais même à plusieurs de ceux que le hasard a introduits dans le temple des arts....

» On reproche au Corrège un dessin peu exact [1]. Il est sûr qu'il n'a pas choisi les formes toujours simples des anciens, ni les muscles ressentis de Michel-Ange... Voilà à quoi se réduit ce reproche. Quant aux choses incorrectes, c'est-à-dire qui sont impossibles dans la nature, on n'en trouve pas dans ses tableaux... »

(Suit une étude, assez poussée, sur le clair-obs-

1. Dans l'*H. de la P.*, Stendhal renvoie à ce passage : « Voyez l'article de l'*Incorrection* dans la *Vie du Corrège*, t. IV » (360, note). On sait que M. Chuquet accuse Stendhal, qui n'a rien imprimé sur le Corrège, de n'avoir pas dit un mot de ses fautes.

cur et la perspective aérienne du Corrège ; mais elle n'a rien de personnel.)

Enfin ce parallèle [1] du Corrège et de Raphaël :

« Mais quelque grand que soit le Corrège, je suis loin de croire que Raphaël doive lui céder. Quoique les peintures d'Allegri soient plus égales dans l'exécution et plus exquises, il n'a pas possédé au même point que Raphaël l'expression des mouvements de l'âme [2], dernier objet de la peinture, à l'égard duquel tous les autres ne sont, pour ainsi dire, que des moyens. Du moins il n'a surpassé Raphaël que dans les expressions de deux mouvements de l'âme : l'attendrissement de la *Madonna alla Scodella*, de la *Madeleine devant saint Jérôme*, et la volupté des âmes si profondément sensibles.

1. L'idée même de ce parallèle était fort banale ; chaque critique d'art le refaisait. Tel ce Scherlock, voyageur anglais cité par le traducteur de Mengs, et dont le parallèle s'achève ainsi : « Raphaël est Junon avec la ceinture de Vénus ; le Corrège est Vénus même. »

2. L'idée que Raphaël doit être regardé comme le peintre par excellence des caractères et des passions est alors une idée courante. On la retrouve, par exemple, développée avec abondance par Lanzi (II, 91). Mais Stendhal a plutôt suivi Mengs (cité d'ailleurs par Lanzi). Mengs oppose volontiers Raphaël au Corrège ; il écrit, par exemple : « ...Raphaël chercha l'expression... le Corrège choisit par préférence le gracieux... comme l'expression est certainement la partie la plus utile dans la peinture, Raphaël est sans contredit celui qui doit avoir le premier rang... » (*Œuvres de Mengs*, 112).

» Le peintre d'Urbin n'a rien fait dans ce genre, tout comme le Corrège n'a pas laissé de têtes d'apôtres comparables à celles du tableau de la Transfiguration....

» Le vulgaire demande souvent aux artistes des qualités qui s'excluent. Ils reprochent à Cimarosa de ne pas exprimer une mélancolie profonde et touchante, et ils demandent à Mozart les accents pleins de vivacité d'un amour profond et heureux..

»... Il a donné à saint Jérôme cette maigreur heureuse qui annonce l'être qui a beaucoup senti [1]... Cette âme tendre voulait attacher ses spectateurs, leur faire répandre de douces larmes, et non donner à leurs cœurs des secousses violentes...

» Le Corrège n'a pas agi de tant de manières différentes sur le cœur des hommes,... mais, dans l'expression de la grâce et de la tendresse, le Corrège est allé aussi loin que Raphaël, et le peintre d'Urbin n'a rien fait de comparable à la Madeleine du tableau de saint Jérôme...

» En voyant un tableau de Raphaël, l'âme sent plus de ce que les yeux voient ; dans le Corrège, les yeux sont plus enchantés que l'âme n'est touchée....

» Ce que la composition est pour Raphaël, le clair-obscur et une partie du coloris l'est pour le Corrège [2].»

1. Et Stendhal explique comment il ne fallait pas que saint Jérôme fût sévère, pour que la Madeleine pût oser sa tendresse si amoureuse.

2. Ceci est un résumé des idées ressassées par Mengs dans tout son livre.

« Peut-être il aura été conduit à sa manière de dessiner, à force de chercher la variété dans les formes et dans le clair-obscur. Désirant interrompre sans cesse les contours avec des clairs-obscurs, pour varier continuellement les teintes, il aura découvert que des contours droits et simples ne peuvent pas admettre des ondulations dans l'intérieur des parties [1]. On trouve quelques lignes droites dans ses premiers tableaux : elles sont fort rares dans ses chefs-d'œuvre.

» Si l'on compare la beauté de l'antique à celle du Corrège dans le dessin, on voit que ce dernier compose toutes les figures de lignes concaves et convexes ; cette dernière donne de la grandeur, l'autre de la légèreté.

» ... On peut trouver que le Corrège tombe quelquefois un peu dans le maniéré et dans des formes vulgaires, pour avoir employé la ligne convexe au lieu de la droite, et avoir remplacé un angle par une ligne concave. Ses figures ne présentent point le goût fort et nerveux de Raphaël, ni le genre noble des statues antiques ; mais le Corrège possède la partie la plus idéale du dessin, la grâce [2].

1. Idée analogue, mais plus confuse, chez Mengs : « Le Corrège... évitait toutes les formes anguleuses, et faisait ses contours ondoyants ; ce qui venait précisément de son goût pour l'harmonie... Ce fut ainsi qu'il plaça dans le jour et les ombres, et dans le coloris un espace entre chaque partie... » (175).

2. On peut retrouver ici, mais sous une autre forme,

» Il y a été sublime...

» Le Corrège ne répète jamais la même force dans un tableau, ni dans le clair ni dans l'obscur. Chaque ombre a le ton correspondant à sa couleur. On distingue dans ses tableaux l'ombre d'une peau blanche d'avec l'ombre d'une peau brune...[1]

» Il caractérise bien les affections de l'amour, quoique avec peu de variété dans les figures, où il n'y a guère de différence entre ses têtes de Madones et ses têtes de Nymphes. »

Vient ensuite un chapitre intitulé : **École de Mantoue**. Il y est question d'abord de *Mantegna*, étude banale et sans intérêt ; ensuite de *Jules Romain* et ses élèves.

Puis : l'**École de Crémone**.

Ce premier volume correspond assez exactement

quelques idées de Mengs : « ...Comme il était plus touché de ce qui était gracieux que de ce qui était parfait..., il bannit de ses dessins tous les traits tranchants et angulaires... Il commença à éviter les lignes droites et les angles aigus... Il faisait ses contours ondoyants ; son dessin n'était peut-être pas en général très correct, du reste il était large et élégant » (Mengs, 136-7).

1. Idées analogues chez Mengs : «...Il partagea ses jours de manière que la plus grande lumière comme l'ombre la plus forte ne se présentaient que dans un endroit de ses tableaux. » — « Il reconnut... que les reflets devaient se juger d'après la couleur du corps d'où ils partent... » (p. 145, 152).

au livre II du tome III de Lanzi. Stendhal, conservant la matière du volume, a seulement interverti, contre toute raison historique, la suite des chapitres, en plaçant le Corrège avant Mantegna. Mais peut-être n'y avait-il dans ce changement rien de définitif.

VOLUME II

Il fut revu par Beyle en octobre 1814, et probablement écrit en 1812, comme cette note peut le faire conclure : « Je suis content de ce recueil d'idées le 30 octobre 1814.... »

« Histoire de l'École Romaine après Raphaël »

Il est question surtout des peintres suivants : **Jules Romain, Le Fattore, Perino del Vaga, Jean d'Udine, Polydore de Caravage, Timoteo Viti, Le Garofalo, Gaudenzio Ferrari, Michel-Ange de Caravage..., Le Maratte.**

Les derniers de ces peintres ne sont plus rangés par école, mais auraient été réunis dans un chapitre intitulé : *Époques chronologiques.*

A la fin du volume, une « **Vie de Raphaël par l'Anonyme publiée par Comolli en** 1790. »

Cette vie n'est pas celle que Colomb publia plus tard dans les *Mélanges.* Ce n'est pas non plus un simple résumé de l'Anonyme ; il y a des citations d'autres auteurs, même

quelques discussions. Stendhal renvoie en note aux textes suivants : Baldinucci, Vasari, *Lettere pittoriche*, *Lettere di* Bembo, Mengs, Condivi, Bellori, Bottari, l'abbé Taja, Richardson, Vasi.

On trouve un constant essai de critique ; ici il réfute Mengs, là il déclare que « tout cela est obscurci par Vasari et Baldinucci. » Il discute longuement, avec textes à l'appui, la question de savoir si Raphaël s'est inspiré de la Sixtine. Il sait se défier comme il convient de Vasari. Il conclut enfin : « Il paraît donc qu'autant qu'on peut connaître, après plus de trois siècles, une action d'une nature aussi secrète, Raphaël agrandit son style après la chapelle Sixtine, mais ne la vit qu'avec le public. » Et il indique en note : « C'est l'avis de Comolli et de Bottari. »

Ce volume correspond, à n'en point douter, au tome II de Lanzi. L'ordre des peintres est exactement le même, depuis Jules Romain (p. 107) jusqu'à Michel-Ange de Caravage [1] (p. 195) et le Maratte (p. 272).

Raphaël aurait été naturellement replacé, comme chez Lanzi, avant ses élèves.

1. Stendhal commet, à propos du Caravage, une bévue singulière. Lanzi dit qu'il alla à Venise étudier les tableaux du Giorgione (mort 59 ans avant sa naissance), et Stendhal croit comprendre qu'il étudia à Venise sous la direction du Giorgione.

VOLUME III

« Vie d'André Del Sarto »

Stendhal renvoie à Vasari, 9, 29.

Le manuscrit contient seulement les deux premières pages de la Vie d'Andrea del Sarto, publiée dans les *Mélanges d'art et de littérature.*

Viennent ensuite les « **Vies de Franciabigio, Pontormo, Rosso, Ridolfo Ghirlandajo.** » (Plusieurs notes renvoient à Vasari.)

Puis un chapitre intitulé :

« **Imitateurs de Michel-Ange** », avec les vies des artistes suivants : **Vasari, Salviati, Bronzino, Allori, Santi di Tito.** Enfin une simple liste, par colonnes, de nombreux peintres florentins fort obscurs, avec l'indication de leurs œuvres.

Ce volume correspond exactement au premier tome de Lanzi, depuis Andrea del Sarto (Lanzi, p. 242). — Stendhal résume et abrège. — Je trouve dans Lanzi un chapitre intitulé, comme chez Stendhal : « Les imitateurs de Michel-Ange » (p. 278). Arrivé à Santi Titi (Lanzi, 309), Stendhal se contente de résumer les 120 pages qui achèvent l'histoire de l'Ecole florentine.

D'après la table mise par Stendhal à la fin de ce volume, on voit qu'il devait former la suite immédiate de ce qui fut plus tard imprimé comme l'*His-*

toire de la Peinture en Italie. Il était écrit dès 1812. Dans l'état actuel, ce n'est encore qu'une compilation.

Voici pourtant quelques lignes originales (à propos d'une fête de Florence, à laquelle collaborèrent, en 1513, tous les artistes célèbres) :

« De nos jours, en France, certaines cérémonies de la Révolution ont été dignes de rappeler la fête de Florence, par la beauté des ornements et par l'enthousiasme du peuple. C'est sans doute une des causes qui rendent notre goût naturel dans les arts du dessin si supérieur à celui qui régnait en 1789. Les yeux des habitants de Paris ont été accoutumés aux formes sévères des nobles édifices, et l'étoile qui préside aux destinées d'un héros lui a donné des hommes dignes de juger ce qu'il fait pour les arts. »

Plus loin une comparaison de quelques pages entre le caractère italien et le caractère français, thème que Stendhal reprendra plus tard. Puis, ce jugement sur Vasari :

« Il est certainement très diffus, très périodique, assez vide d'idées. Il loue tout sans mesure. Il passe sans cesse par delà les superlatifs ; ainsi tel tableau n'est pas seulement très beau, dessiné à merveille, peint de manière à jeter dans l'étonnement..., mais c'est encore la chose la plus étonnante qui ait jamais existé, aucun peintre n'a jamais dessiné plus admirablement, et l'esprit humain ne va pas jusqu'à concevoir qu'on puisse peindre avec

plus de perfection. Le malheur de tout cela, c'est que 50 peintres au moins sont loués avec ce style. De manière qu'on peut voir cinquante tableaux qui sont chacun la chose la plus étonnante qui ait jamais existé. Quelquefois cependant Vasari spécifie les louanges ; il trouve, par exemple, que le Corrège, qu'il honore... d'ailleurs de ses compliments ordinaires, est remarquable pour avoir bien exprimé les cheveux.

» Sur quoi on a attaqué cet écrivain avec le dernier acharnement. On lui a fait un reproche qui aura, pour les lecteurs, l'attrait de la nouveauté : on l'a accusé de ne pas avoir assez loué. »

VOLUME IV

Ce volume fut entre les mains de Stendhal en juillet 1815, mais le texte peut être plus ancien. Il fit avec lui le voyage de Venise.

Il contient les **Vies du Titien, de Bonifazio Véronèse, Andrea Schiavone, Paul Véronèse et ses élèves, l'Ecole de Brescia, Moretto, Savoldo.**

Ce volume correspond à une partie du tome III de Lanzi, depuis le Titien (p. 129) jusqu'à Schiavone (p. 151). Paul Véronèse et ses élèves, l'École de Brescia, se trouvent également à la suite dans Lanzi, mais en un ordre inverse (P. Véronèse, p. 201 ; Éc. de Brescia, p. 162).

Outre Lanzi, plusieurs fois cité en note, on trouve

ici des renvois à Ridolfi, Cochin, de Brosses, Zanetti, Lalande, Millin, dict. des beaux-arts, l'abbé Laugier, M. La Baume. Comme indication de sa façon de travailler, je recueille cette note : « Rien à prendre dans Ridolfi », et, à la page qui fait face : « Lanzi, 3, 164. »

Je reproduis, — nouvel exemple de la manière dont Stendhal imite Lanzi en l'arrangeant, — ce début de la vie du Titien :

Stendhal.	Lanzi (129).
« Ce peintre vit la nature mieux qu'aucun autre, et il la peignit plus ressemblante. Il avait un esprit solide, tranquille, plein de sagacité, porté à chercher la vérité plutôt que le neuf et le spécieux. C'est par ces qualités qu'il est arrivé à être regardé généralement comme un des quatre plus grands peintres de l'Italie... »	...« Titien avait suivi la nature mieux qu'aucun autre, et l'avait représentée dans toute sa vérité... Il avait reçu en naissant un esprit solide, calme, judicieux, porté au vrai plutôt qu'à la nouveauté et à l'originalité... »

Voici tout ce qu'il trouve à dire de plus personnel sur le Titien :

« Il imitait exactement ses effets [de la nature], sans se rompre la tête à en rechercher les causes. C'est ainsi qu'il acquit un coloris admirable, partie dans laquelle ses bons tableaux sont au-dessus des ouvrages de tous les peintres.

» On dirait que dans les tableaux qu'il fit ensuite il ne songea pas seulement au sujet qu'il peignait, quoique par hasard on y trouve quelque expression. Souvent il mit des portraits dans ses tableaux, ce qui y jette de la froideur ; en général, il a suivi simplement la nature, sans trop chercher l'expression[1]. »

VOLUME V

Il fut composé, si l'on en croit la date inscrite sur la première page, au début de 1812 (« 31 janvier 1812 »).

Il contient : **Le Giorgione**, **Le Moro**, **Palma**, **Lotto**, **Cariani**, **Paris Bordone**, **Pordenone**, **Tintoret**.

On y relève plusieurs renvois à Ridolfi et Lanzi.

Tous ces peintres se trouvent aussi dans le volume III de Lanzi, et dans un ordre à peine différent : le Giorgione (p. 96), le Moro, Lotto, Palma, Cariani, Paris Bordone, Pordenone (p. 116), et, beaucoup plus tard (p. 177), le Tintoret.

Je ne trouve à recueillir ici que cette interprétation du *Concert* : « C'est l'homme de génie perdant son temps à vouloir faire sentir un passage sublime à la médiocrité. C'est l'étonnement que cause à celle-ci le feu de l'homme de génie. A côté de ces

1. C'est une idée de Mengs, que de considérer le Titien simplement comme un réaliste : « La partie du Titien fut l'apparence de la vérité, qu'il dut surtout à l'emploi des couleurs » (*Œuv.*, 112).

deux figures pleines d'une expression sublime, est un jeune homme coiffé d'une toque, surmontée d'un panache blanc. Il arrive à la vie, et n'a pas encore assez d'expérience pour comprendre le religieux qui joue du piano.

Deh Signore ! etc.
(Cimarosa, *Matrimonio segreto*). »

Ce volume fut, comme le précédent, emporté par Stendhal à Venise, en 1815. Il y écrivit le récit de son voyage [1].

VOLUME VI

Il contient des études sur **Le Bassan, ses fils, Palma le Jeune et ses imitateurs**, puis **Boschini, Corona, Vicentino, Peranda, l'Aliense, Malombra, Pilotto, Spineda, Pierre Damini, Ricchi, Contarino,** et nombre de peintres aussi obscurs, — avec renvois à Lanzi et Ridolfi.

Stendhal suit à peu près Lanzi (vol. III) : Jacopo da Ponte et ses fils, à partir de la page 187 ; Palma le Jeune, à la page 243, suivi des peintres indiqués plus haut, exactement dans le même ordre. — Stendhal a seulement, et sans raison appréciable, supprimé environ un sur deux des peintres tous également inconnus que mentionnait Lanzi.

1. Publié dans le *Journal d'Italie*, p. 329 et suiv.

Les volumes de Stendhal I, IV, V, VI, correspondent donc au tome III de Lanzi. Ils auraient probablement été rangés dans cet ordre : V, Giorgione... ; IV, le Titien... ; VI, le Bassan [1]...

Il n'y a guère à recueillir, dans le volume VI, que ce passage :

« Je me suis amusé quelquefois à comparer ces tableaux du Bassan qu'on trouve partout avec les loges de Raphaël au Vatican. Je crois que tous les cinquante-deux sujets de Raphaël ont été traités par le Bassan. Ces deux peintres sont aux deux extrémités du clavier. Le jour où l'âme est montée aux émotions fortes, on ne peut pas souffrir le Bassan. Au printemps, venant de promener sous une allée de marronniers, dont une pluie douce fait croître les feuilles à vue d'œil, on préfère presque le Bassan. »

VOLUME VII

Le Poussin, Gaspard Duguet, le Caravage, le Baroche, Pierre de Cortone.

Dans la vie du Poussin, il cite Bellori et Félibien. Il semble n'avoir jamais vu les Bergers d'Arcadie, car il met en note : « Voir description de Bellori. » Pour le Caravage, il renvoie à Baldinucci et Bellori, pour le Baroche à Lanzi. Quant à la vie de Pierre

1. Pour le t. I, voir *in fine*.

de Cortone, ce n'est qu'un emprunt à Passeri, et comme cette vie est incomplète dans Passeri, elle est incomplète aussi chez Stendhal.

Tous ces peintres se retrouvent dans le tome II de Lanzi, le Poussin et Duguet p. 232, 239, le Caravage p. 195, le Baroche p. 177, Pierre de Cortone p. 225. Ici Stendhal paraît abandonner fréquemment Lanzi. — Il avait déjà parlé du Caravage au volume II, mais cette fois-là d'après Lanzi.

Ce volume VII serait le complément et la suite du volume II.

VOLUME VIII

Stendhal a travaillé dans ce volume en 1814 ; il est difficile de dire [1] si tout ce qui s'y trouve fut écrit alors, ou bien une partie seulement ; ou enfin s'il n'y eut à ce moment-là qu'un travail de révision [2].

Les 98 premières pages sont arrachées ; d'après la table, elles contenaient les Primitifs.

Le chap. XIX, la **Vie de Léonard**, vient à la suite

1. Voir pourtant la comparaison avec XII.

2. Voici les dates : 1° sur la reliure : « Plus d'*happiness for me*, *without* Travail. 14 août 14, 1000 ans » (...1814, Milan) ; 2° sur le verso : « 30 octobre 1814 » ; 3° en marge de la Vie de Michel-Ange : « Transcrit le 18 nov. 1814. » Il semble, d'après l'examen du manuscrit, que Michel-Ange surtout l'occupa pendant cette période.

de cette lacune (les numéros des chapitres ont été complètement changés dans le livre imprimé).

Quelques notes, ajoutées à la *Vie de Léonard*, laissent entrevoir les hésitations de Beyle, ses scrupules.

« Peut-être Piacenza [1] est-il aussi bon sur Léonard que Condivi *for* Michel-Ange ; le consulter. » Et à la suite, mais d'une autre encre, il écrivit plus tard : « J'ai vu Amoretti. »

Stendhal montre l'âme de Léonard, comme celle de Raphaël, « toujours désireuse de s'avancer vers la perfection [2] ». Et il explique ici : « Lanzi dit *beauté*, mot que je supprime : voir l'objection de Mengs et du chevalier d'Azara [3]. »

Parlant [4] de « ce portrait que l'on croit être de la belle reine Jeanne de Naples », à la galerie Doria, il note dans son manuscrit, peut-être comme une exception : « *seen by myself.* »

Immédiatement après Léonard, vient une partie de la **Vie de Michel-Ange**.

Au début : « *For me* : que le style soit vigoureux et elliptique à la Montesquieu, pour reposer de la douceur gracieuse de Léonard. »

1. Piacenza avait donné, de 1768 à 1770, une nouvelle édition augmentée de Baldinucci : *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Turin, 2 vol. in-4°). Beyle le connaissait pour l'avoir vu citer par Lanzi.

2. *H. de la P.*, p. 167.

3. Commentateur de Mengs.

4. *Hist. de la Peint.*, p. 167.

D'autres remarques analogues, qui se répètent en marge du manuscrit, montrent Stendhal préoccupé d'éviter le trop de sécheresse de Montesquieu, le trop de douceur de Fénelon.

Il cite Condivi, Mengs, et Ginguené.

Tous ces chapitres sur Michel-Ange sont couverts de ratures et d'adjonctions, de la main de Stendhal.

Ce qui suit n'est au contraire qu'une copie, portant à peine quelques corrections de son écriture : ce sont les **Vies de Daniel de Volterre, Fra Bartolomeo, Albertinelli.** Ces trois peintres se trouvent, dans Lanzi, à la suite de Michel-Ange (I, 232, 234 et 240).

A la fin du volume, et daté du 14 août 1814, composé par conséquent aussitôt qu'il se fut remis au travail de son livre, se trouve le brouillon de quelques pages de l'*Introduction* (ne furent pas imprimées telles quelles).

Suivent ces quelques lignes :

« Je vois que la.... (illisible) de l'ennui ne me permettra pas de faire pour le style les études que je voudrais. Je chercherai simplement à rendre correctement ma pensée. Ma fierté me portera à la peindre avec noblesse, et à éviter toute chaleur, qui est obligée de compter sur l'amitié, la bonté des lecteurs : familiarité ignoble, commune aux écrivains, prétendus chauds, de ces derniers temps. Ma véritable chaleur, si toutefois j'en ai, paraîtra dans le genre dramatique.

12 août 1814. »

En résumé, ce volume comprend une partie des vies de Léonard et de Michel-Ange, telles qu'elles furent publiées. Le reste (Daniel de Volterre, Fra Bartolomeo, Albertinelli) fut supprimé pour l'impression.

VOLUME IX

Il contient des études sur **le Dominiquin** et un certain nombre de peintres bolonais, dont les principaux sont **Cavedone**, **Brizio**, **Albane**[1], **Spada** et **Tiarini**. Tous ces peintres se retrouvent dans le tome IV de Lanzi, mais Stendhal n'a pas suivi le même ordre. Il s'est servi tantôt de Lanzi, tantôt, de Malvasia [2] ou de Bellori. En tête d'un chapitre, on peut lire : « extrait de Bellori sur la vie du Dominiquin. »

1. Stendhal le trouve inférieur au Guide pour la beauté de ses femmes ; il juge que ses têtes manquent d'expression, plus encore que celles du Corrège.

2. Il est probable que Malvasia aurait été très utile à Stendhal, s'il avait achevé cette partie de son livre. Il semble l'avoir assez pratiqué ; au moins parle-t-il de lui à plusieurs reprises dans *Rome, Naples et Florence.*

« Contemporain du Guide et des derniers grands hommes de cette école (1641), Malvasia, dans sa *Felsina Pittrice*, écrit leur biographie sans reculer devant des détails peu nobles peut-être alors, aujourd'hui fort curieux » (p. 45).

A citer ce passage assez personnel : « Ce n'est que de nos jours qu'on a rendu une pleine justice au Dominiquin... Sa réputation n'avait été prédite que par le Poussin, qui avait dit, au sujet du tableau de la communion de Saint-Jérôme, que son auteur était le premier des peintres après Raphaël.. [Stendhal cite, peut-être d'après Lanzi, les critiques adressées au Dominiquin].... Que dire à des gens qui ont une fausse délicatesse, qui, à la moindre ombre un peu forte, parlent de dureté, qui, dès qu'une tête a de l'expression, l'accusent de grimacer, qui, en littérature, dès qu'une comédie a un peu de comique, crient à l'indécence, qui appellent révoltant, dans la tragédie, tout ce qui est un peu fort et un peu tragique ? Que leur dire ? Rien.

» Dante. »

VOLUME X

Ce volume doit avoir été écrit en 1812. Stendhal y parle quelque part du « palais impérial » de Rome. Comme il est probable que les volumes IX et X

« Plusieurs fois ils [les Carrache] furent sur le point d'abandonner le genre naturel et simple pour flatter l'affectation à la mode. Le récit des conseils qu'ils tenaient à ce sujet... donne le plus vif intérêt à certains endroits de la *Felsina Pittrice* » (p. 116).

Il faut croire que Stendhal admirait bien profondément l'é ole Bolonaise, ou reconnaître ici son goût pour les petits détails vécus et les anecdotes italiennes, s'il a vraiment

furent composés à la suite l'un de l'autre, la date du volume IX serait ainsi fixée.

Le volume X contient :

La **Vie de Guido Reni** : Malvasia est cité à plusieurs reprises ; un chapitre est intitulé : « Extrait de Passeri sur la vie du Guide. »

Élisabeth Sirani.

Le Guerchin (avec citations de Malvasia, Lanzi, Cochin).

Les Gennari.

Les élèves du Guide :

Semenza,
Gessi,
Ruggieri,
Ercole di Maria,
Canuti,
Cantarini,
Flaminio Torre.

Stendhal a suivi dans l'ensemble l'ordre de Lanzi. Entre le Guide et ses élèves, probablement négligés d'abord, sauf Élisabeth Sirani, il a seulement intercalé le Guerchin et ses imitateurs.

On peut recueillir cette comparaison du Guerchin et de Shakespeare :

... « La majesté du Guerchin a beaucoup de rap-

fait mieux que parcourir l'ouvrage de Malvasia, tellement massif, surabondant, prolixe, et dépourvu de critique, tout à fait dans la manière habituelle de l'érudition italienne d'autrefois, académique et locale.

port avec celle de Shakespeare... Les tableaux du Guerchin présentent ces mouvements primitifs de la nature, qu'on découvre à travers les modifications des lois et des climats, sous la maison enfumée du Lapon, comme dans les sombres forêts de la Calabre....

» ... Aucun peintre n'a eu autant de relief, et Raphaël est peut-être le seul auquel le voisinage de ses tableaux ne fasse pas tort.

» ... Quand je me trouve devant le tableau de sainte Pétronille ou devant la Circoncision, il me semble qu'aucun peintre n'aurait pu mieux rendre la couleur d'Hamlet et du Roi Lear, mais je ne dis pas d'Othello ni de Macbeth. »

VOLUME XI

Louis, Augustin, Annibal Carrache (avec citations de Malvasia, Mengs, Lanzi, Bellori, Vasi).

Il décrit, à distance, la galerie des Carrache au palais Farnèse, car il met en note, pour lui-même : « vérifier sur les gravures. »

Les élèves des Carrache.
Lanfranc.

Ce volume XI aurait sans doute pris place avant les volumes IX et X, à l'exception de l'étude sur Lanfranc, qui les aurait suivis.

VOLUME XII

Il contient :
Les Primitifs (en partie),
Léonard,
Michel-Ange, incomplets,
Fra Bartolomeo,
Andrea del Sarto,
Pontormo,
Bronzino,
Vasari,

et les autres peintres secondaires de l'École de Florence [1].

Il porte sur la première page la date du 4 décembre 1811. (J'ai donné toute cette page précédemment, 80-81). L'écriture est d'une main étrangère [2]. Mais le texte est surchargé de notes et corrections, écrites par Beyle. Une partie au moins de ces corrections portent la date du 19 et 20 janvier 1812. Donc tout le premier travail dut se placer entre le début de décembre et la seconde moitié de janvier. Beyle revoit son manus-

1. C'est l'ordre même de Lanzi, sauf ce détail, que Bronzino, bien qu'élève de Pontormo, était rejeté par Lanzi au delà de Vasari.

2. Ce qui peut s'expliquer de deux façons : ou bien nous avons déjà là une copie d'un premier brouillon ; ou plutôt Beyle, suivant son habitude, a dicté son texte.

crit en 1814 ; j'y trouve cette note : « relu *lavorando alle stesse thing in* 1000[1] *the* 30 *octobre* 1814. » — Mais un tel brouillon ne représente pas encore le texte définitif : on trouve dans l'*Histoire de la Peinture* des adjonctions importantes, et des changements dans la forme.

Ce volume XII est la répétition partielle des volumes III et VIII. Si nous comparons les trois manuscrits,nous trouvons dans le volume XII, comme dans le volume VIII, une partie des Primitifs[2], une partie des vies de Léonard et de Michel-Ange, et Fra Bartolomeo. Il n'y a dans XII ni Daniel de Volterre ni Albertinelli, contenus dans VIII. En revanche VIII ne comprend ni Andrea del Sarto ni Pontormo, Bronzino et Vasari, qui se trouvent dans XII.

Quant au volume III, il ne contient aucune portion commune avec VIII, et ne correspond qu'à la seconde partie de XII, depuis Andrea del Sarto. Mais ici l'identité de III et de XII n'est pas absolue. Le volume III suit très exactement Lanzi. Plus complet que XII, il comprend seul Franciabigio, Rosso, Ridolfo Ghirlandajo, Salviati, Allori, Santi di Tito.

Cherchons d'abord la parenté de VIII et XII. On a vu que XII est, dans son ensemble, écrit en 1811 et 1812. Peut-on supposer que VIII lui soit

1. 1000 (ans) = Milan.
2. Supprimés ensuite du volume VIII. Cf. plus haut.

antérieur ? Il ne porte aucune date aussi ancienne ; et il est invraisemblable qu'avant le 20 janvier 1812 Beyle ait écrit déjà, ou dicté, un premier brouillon, qui serait VIII, l'ait corrigé, l'ait fait recopier enfin sur XII, qu'il corrigerait à son tour à la fin de janvier 1812. — D'ailleurs VIII porte sur la couverture, dans le cours du texte, et sur la dernière page, la date de 1814 (14 août, 30 octobre, 18 novembre, 12 et 17 août). Il est vraisemblable que ces dates si répétées correspondent à l'élaboration même de tout le manuscrit.

Le volume XII serait donc la première version, faite ou corrigée en 1811-1812. Le 30 octobre 1814, Beyle relit cette première version (« relu *lavorando alle stesse thing in* 1000 *the* 30 octobre 1814 »), mais il ne fait que la relire. Ce même jour, 30 octobre (la date se trouve au verso de la couverture), il prend le volume VIII [1], et y fait transcrire à peu près tel quel le texte du volume XII, travail préparatoire qu'il a achevé le 18 novembre : « transcrit le 18 novembre 1814 », écrit-il sur VIII [2]. Le volume VIII apparaît donc

1. Sans doute déjà commencé.

2. A noter que, des trois vies qui terminent VIII, Daniel de Volterre, le Frate et Albertinelli, Fra Bartolomeo seul se trouvait déjà dans XII. Ces trois études n'ont d'ailleurs rien de personnel ; la copie, d'une main étrangère, n'a été ni complétée ni corrigée. On sait que le livre imprimé n'alla point jusque-là.

comme une seconde édition du volume XII [1].

Peut-on établir aussi nettement la parenté de XII et III ?

Le volume III est, comme le prouve un passage déjà cité [2], antérieur à 1814, donc probablement écrit en 1812. Ceci admis, il semble improbable qu'il ait été composé avant le volume XII, c'est-à-dire que Stendhal ait abordé Andrea del Sarto avant les Primitifs. D'ailleurs, si Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, Vasari, se retrouvent dans III et dans XII, le volume III, qui ne contient que cette seconde période de l'école florentine, est sur ce point beaucoup plus complet. Il paraît donc raisonnable d'admettre que Stendhal, après une première esquisse de cette seconde partie dans XII, l'a reprise, développée, complétée, dans le tome III, et ce dès la première année de son travail.

Il resterait donc acquis que, dans le dernier mois de 1811, et dans les six premiers de 1812, Stendhal dicta, puis revit, corrigea, enrichit, d'abord le volume XII, qui reste pour nous le premier de la série, ensuite le volume III, qui en reprend et en

1. Il transcrit même des notes destinées à lui seul ; je retrouve, en VIII, une note écrite en XII : « Peut-être Piacenza est-il aussi bon sur Léonard que Condivi pour Michel-Ange. Le consulter. » Une fois transcrit, le manuscrit primitif est abandonné ; Beyle ne travaille plus que sur la copie.

2. Stendhal y parle de Napoléon encore triomphant (« l'étoile qui préside aux destinées d'un héros... »).

achève la seconde partie. En 1814, il procède à une refonte à peu près [1] complète du volume XII dans le volume VIII ; mais il ne fait pas subir la même opération au volume III [2].

Dans ce texte primitif, les références sont particulièrement nombreuses. Stendhal ne dissimule pas encore ses emprunts. Je recueille celles-ci :

« V. d'*Agincourt* ».

« Voir *Ancillon* pour le mouvement général des idées. »

« *Mengs*, » à plusieurs reprises. Au chapitre xxxii, « Les cinq grandes écoles », cette indication : « Voyez dans *Mengs* le caractère des cinq écoles. »

« *Ginguené*, III, 253, 274, 385 » (pour les détails qui concernent les Médicis).

« Voir *Sismondi*, *Ancillon*, 1, 253, *Ginguené* » (sur la cour de Ludovic).

1. On se rappelle qu'il écrivait le 1er décembre (cf. p. 97) :

le Frate
André del Sarto } *to make*
Daniel de Volterre

Le Frate et Daniel de Volterre se trouvent bien à la fin de VIII. Mais Beyle ne les a point corrigés. Quant à Andrea del Sarto, il n'a pas repris dans VIII ce qu'il avait ébauché sur lui dans XII et III.

2. On verra par la suite que trois cahiers semblent présenter une version encore postérieure à VIII, le volume Chaper pour les *Primitifs*, les tomes III et IX de R 5896 pour Michel-Ange.

De nombreuses citations de *Bossi*, pour Léonard, de *Condivi* et de *Lanzi* pour Michel-Ange, de *Vasari* pour Andrea del Sarto.

Enfin l'on peut reproduire cette appréciation sur le talent de Fra Bartolomeo :

« On sent que ses personnages ne sont pas des êtres ordinaires... On sentira, je crois, que cet air de grandeur ne tient pas au dessin, comme dans ceux de Michel-Ange ; la couleur est brillante, mais manque quelquefois de vérité ; il faut donc chercher dans le clair-obscur la source du grandiose qui distingue les tableaux du Frate. »

VOLUME XIII

La couverture porte ce titre :

« Extraits de *Lanzi*, *Vasari*, *Mengs*, *l'Anonyme* : **Raphaël.** »

Une note montre que Stendhal relut tout le volume en novembre 1814. Mais rien n'indique que le texte même ait été composé en ce temps-là.

Sur les premières pages, avec les dates de janvier et février 1817, se trouve la description du *Jugement dernier* de Michel-Ange, écrite au cours de son voyage à Rome et à Naples (Cf. 117 et suiv.).

Plus loin, un second titre : « Traduzione di Vasari, Lanzi, e Mengs per servire all (sic) viaggio d'Italia, 1811. »

La vie de Raphaël, qui suit, peut donc fort bien être de 1811 et de 1812 ; — mais nous n'en avons d'autre indication que ce titre.

Cette vie n'est pas celle qui parut dans les *Mélanges*, mais elle présente déjà un ensemble cohérent et bien fondu. C'est un centon, mais à chaque instant Stendhal intervient. On y trouve des idées fines et des idées justes. Ce travail a pu lui servir plus tard pour écrire les *Promenades dans Rome* [1].

On y trouve cités : *Lanzi*, *Bossi*, *Guida di Firenze*, *Vasari*, *Bottari*, *Vasi*, *Mengs*, *Condivi*, *Bellori*.

Recueillons au moins ce fragment :

« Raphaël, qui, au milieu de tant de bonheurs, avait conservé l'âme qui l'y avait fait parvenir, se livrait aux douceurs de l'amitié et de l'amour, se faisait aimer de tout le monde... »

Stendhal a ajouté en marge cette approbation : « Idée de Dque [2] ; bonne. »



A ces 13 volumes reliés pareillement, et cotés à part, doivent se rattacher deux tomes de la collec-

1. Le volume II contenait déjà, à la suite des autres peintres de l'École Romaine, une *Vie de Raphaël*, mais beaucoup moins personnelle encore que celle-ci. On peut supposer que le volume II fut le premier ; puis, la même année, Stendhal aurait repris sa *Vie de Raphaël*. Les deux volumes dateraient de 1811 ou 1812.

2. Dominique = Stendhal.

tion générale des manuscrits, cataloguée R 5896. Ces deux tomes ne contiennent pas autre chose que des fragments de la *Peinture.*

1° LE TOME III

Long fragment de la **Vie de Michel-Ange.** Le papier, à cadre rouge, est celui des 13 registres vert-pomme. Texte d'une écriture inconnue. On ne trouve, de la main de Stendhal, que quelques notes au crayon adressées à Crozet. Cette copie représente donc l'une des toutes dernières versions.

Stendhal y avait réservé quelques pages blanches pour les descriptions de la *Sixtine* et du *Moïse* (cf. p. 117).

A la fin, une note sur les copies du *Cenacolo.*

2° LE TOME IX

Autre copie de la **Vie de Michel-Ange**, surchargée de notes et de corrections. Elle aussi appartient à la dernière période du travail. On pourrait la placer immédiatement avant la copie précédente.

De ces 15 volumes de la Bibliothèque de Grenoble, il faudrait rapprocher un volume de même format, de même reliure vert-pomme que les 13 premiers ; il faisait donc partie du même en-

semble de manuscrits. Ce volume appartient aujourd'hui à M. Chaper.

Il contient, comme III, VIII et XII, le début de l'*Histoire de la Peinture.* C'est une copie d'une main étrangère, très pauvre en notes et corrections.

Nous avons là apparemment la dernière version ; elle se placerait après XII, composé en 1811 et 1812, et après VIII, achevé dans le courant de novembre 1814.

Le caractère même du manuscrit nous le prouverait ; en outre on lit sur la première page la dédicace à Alexandrine Z, déjà citée (p. 99), et qui ne peut se placer qu'après le 14 janvier 1815. Enfin la note suivante montre encore que le travail de ce manuscrit suivit immédiatement celui du manuscrit VIII :

« Au chevalier Seyssins [Crozet] :

Préface

» *Made that from the* 15 *august* 1814 *till the* 28 janvier 1815 [1]...

» Domque [Dominique] pense que ce style se rapproche un peu de celui de de Brosses. Le travail de l'érudition lui faisant perdre absolument le peu

1. On trouvait déjà quelques pages de cette *Introduction* dans le vol. VIII ; elles étaient datées du 14 août 1814, donc antérieures à celles-ci.

d'oreille qu'il a reçu de la nature, il a écrit de mémoire, sauf à vérifier les faits. »

Enfin l'on retrouve, épars dans les manuscrits de Stendhal à la bibliothèque de Grenoble, quelques fragments plus morcelés qui font encore partie des brouillons de la *Peinture.*

1° Un placard avec corrections, fragment de l'**Introduction** (R. 5896, tome IV).

2° Une page, qui devait faire partie de l'histoire de l'École de Florence, et se placer après la **Vie de Vasari** [1]. On y lit ce curieux avis donné au voyageur qui débute à Florence :

... « D'après les conseils de mon respectable maître (l'abbé Lanzi), j'ai toujours commencé par aller sur la place de Saint-Sauveur étudier le bas-relief de... qui est à l'angle de la place. — Ce bas-relief m'a donné une idée nette du style de l'école de Florence. De là je suis allé à Santa-Croce, où, sans me laisser séduire par la beauté du tombeau que Canova a fait pour Alfieri, et par les grandes idées que rappellent ceux de Machiavel, de Michel-Ange..., je me suis mis à voir et à étudier de suite les tableaux de cette église peints par Giotto, Taddeo Gaddi, Verrocchio, Lippi, etc. De là, tout rem-

1. Le début seulement, avec de notables changements, se retrouve dans les trois premières lignes du chapitre xxxv (*H. de la P.*, 122).

pli du style de l'ancienne école de Florence, je suis allé à l'église de..., où j'ai examiné des Vasari, des Salviati, ou des Bronzino.... Un matin que vous aurez les yeux bien frais, [allez à Pitti]... et jouissez des grands tableaux d'Andrea del Sarto, du Frate, de Carlo Dolci, de Cigoli, du beau paysage si frais de Salvator Rosa, de la bacchanale du Titien... »

3° Un brouillon pour la **Vie de Léonard** (R 5896, t. XV).

4° Un brouillon pour la **Vie de Michel-Ange** (*id.*, t. IV).

5° Une version du **Jugement dernier** (*id.*, t. XV), avec renvois à Lanzi et à Cicognara.

6° Un court fragment de cette même description du **Jugement dernier** (*id.*, t. IV).

7° Un fragment de la **Vie du Corrège**. Stendhal y développe cette idée, très stendhalienne, que, le premier, Corrège donne aux yeux un plaisir physique : « ... le Corrège a rapproché la peinture de la musique. Un beau chant donne un plaisir physique à l'oreille, et pendant que la partie physique de nous-mêmes est doucement touchée par ce plaisir actuel, notre imagination se livre avec volupté aux images qui lui sont indiquées par le chant... [1] »

1. Enfin une copie de la main d'Auguste Cordier, et qui appartenait à la collection de Casimir Stryienski, reproduit le manuscrit de la *Vie d'André del Sarto*, publiée dans les *Mélanges d'Art et de Littérature*. On y trouve les dates du 24 et du 25 janvier 1812.

***

L'ensemble de ces brouillons suggère une idée assez confuse de ce qu'aurait pu être l'ouvrage complet de Stendhal. Du moins l'analyse d'un fragment inédit, qui se trouve au milieu du tome VII des manuscrits de Grenoble [1], suffira pour indiquer le plan qu'il rêvait de donner à l'œuvre future. Ce fragment paraît dater de 1814.

1° *L'École de Florence.*

Cette partie seule fut publiée. Encore n'était-elle pas achevée, puisqu'il y manque les derniers peintres florentins, le Frate, Andrea del Sarto, et Daniel de Volterre. (Voir le plan particulier de l'*École de Florence*, qui date aussi de 1814, et que j'ai reproduit à la p. 97.)

2° *L'École Romaine.*

Au tiers de la *Vie de Raphaël*, se serait placé un livre : « De la beauté idéale. »

3° *Les Écoles de Lombardie* :

— Mantegna.

— Léonard à Milan.

— Le Corrège, etc [2].

1. R 5896.

2. Cette réunion des écoles de Lombardie les plus différentes, — Mantegna à côté du Corrège, — ce retour à Léonard, déjà étudié dans l'école de Florence, ce sont autant d'imitations de Lanzi (t. III et IV). On voit d'ailleurs que ce plan n'avait rien de définitif, puisque, de fait, Stendhal,

4° *L'École de Venise* [1].

5° *Histoire de l'Italie jusqu'à l'an* 1600.

6° *L'École de Bologne.*

A partir de l'École de Bologne, Stendhal se proposait de ne plus ranger les peintres que par ordre chronologique, les écoles ayant en réalité disparu.

Et il pensait continuer ainsi son ouvrage jusqu'à l'année 1812.

Dans l'élaboration de ce plan, que je résume ici, on voit Stendhal discuter avec lui-même, comme s'il n'obéissait qu'à ses propres raisonnements pour fixer l'ordre de son livre. Pourtant un simple coup d'œil sur la table de Lanzi nous montre que Stendhal n'a pas voulu suivre un autre plan que le sien. Le volume I de Lanzi contient l'école florentine ; il correspond au volume paru de l'*Histoire de la Peinture* de Stendhal. Le volume II comprend l'école romaine ; le volume III l'école vénitienne et les écoles lombardes (Mantoue, Parme) ; le volume IV l'école bolonaise. — Les seules modifications de Stendhal consistaient donc à rejeter l'école vénitienne après les écoles de Lombardie, et à placer, après l'école de Bologne, un résumé, sans doute rapide, de tous les peintres qui

en écrivant la *Vie de Léonard*, n'en réserva nullement pour plus tard la période milanaise.

1. Dans l'*Hist. de la Peint.*, Stendhal semble prévoir que le Corrège et les Vénitiens se trouveront réunis dans le tome IV (p. 216, 360).

suivirent. De cette dernière partie pas une ligne ne fut jamais écrite.

Enfin Stendhal termine son plan par ce conseil à lui-même :

« Que tout ceci soit dans le style doux de Fénelon. »

On retrouve quelques traces, assez confuses, de ce plan, dans une sorte de projet pour un prospectus qui devait paraître à la fin du volume II de l'*Histoire de la Peinture.* Stendhal y indiquait succinctement les différentes écoles dont il se proposait par la suite de faire l'histoire. Ayant renoncé à continuer son livre, il supprima le prospectus.



Maintenant que nous avons parcouru les manuscrits de Stendhal, et étudié les plans de l'ouvrage dont ils sont l'ébauche, nous pouvons essayer de ranger ces manuscrits dans leur ordre logique, celui du livre à jamais inachevé.

1° *École de Florence* : XII, VIII, manuscrit Chaper, R 5896 III et IX, et III.

Ces six volumes sont les seuls qui correspondent au livre imprimé, avec les fragments indiqués plus haut (dans R 5896, t. IV et XV).

2° *École Romaine* : II, XIII, VII.

3° *Écoles lombardes* : I (et le fragment cité plus haut).

4° *École de Venise* : V, IV, VI.

5° *École de Bologne* : XI, IX, X.

Ce qui donnerait en résumé la série :

XII, VIII, manuscrit Chaper, R 5896 III et IX, III, II, XIII, VII, I, V, IV, VI, XI, IX et X.

Si l'on voulait au contraire classer tous ces manuscrits, non plus dans l'ordre logique du livre à composer, mais suivant la date où chacun d'eux paraît avoir été écrit, on arriverait à la division suivante, qui ne saurait avoir la précision et la sûreté de la première liste. Il ne faut pas d'ailleurs oublier que presque tous ces cahiers contiennent des morceaux d'âges différents.

— 1811-1812 :

1° XII, III, II, V, X, dont on peut fixer la date avec certitude [1].

2° XIII, VII, I, IV, VI, XI, IX, dont l'attribution à cette période est seulement vraisemblable [2].

— 1814 : VIII.

— 1815 : manuscrit Chaper, R 5896 t. III, et peut-être R 5896 t. IX.

1. Et le manuscrit copié par Auguste Cordier (cf. p. 483, note 1).

2. Il résulte suffisamment de l'étude de ces manuscrits que, si l'on peut généralement les attribuer à telle ou telle période de travail, on ne peut dater les uns par rapport aux autres ceux d'une même période. Il faut excepter XII, sans doute antérieur à III, et II antérieur à XIII.

III

LETTRES INÉDITES

Les lettres suivantes, échangées entre Beyle et son meilleur ami, Crozet, au cours des années 1816 et 1817, nous renseignent sur l'achèvement de l'*Histoire de la Peinture*, sa publication, et l'opinion qu'avaient du livre l'auteur et son confident.

Une lettre de Beyle aux journaux complète ce que nous savions déjà sur son entente toute moderne de la réclame.

CROZET A BEYLE [1]

P. le 27 janvier [2], trois jours avant le départ pour Cularo. [3]

Quoique j'eusse écrit à Félix [4] de garder les cent premiers vers de l'Épopée-Roman de Dominique [5],

1. Bibliothèque de Grenoble, R 5896, t. I.
2. 1816, d'après une indication de Beyle.
3. Grenoble.
4. Félix Faure peut-être, ami intime de Beyle.
5. L'*Histoire de la Peinture*. (Dominique = Henri Beyle.)

ma lettre et les susdits vers se sont croisés en chemin et je les ai reçus hier, ce qui m'a fait coucher à deux heures du matin. Je m'attendais à trouver au moins le titre sur la couverture, et certes il n'y avait plus là de crainte, car il faut bien y venir. *Item*, je retrouve sur la couverture la liste des omissions, ce n'était pas la peine de m'écrire une lettre *ad hoc*. *Item*, malgré l'éternelle répétition que je n'aurai pas une virgule à inventer, je trouve que j'en aurai diablement, voire même des fautes d'orthographe en nombre immense, car le copiste est un grand sagouin, comme disait l'immortel Durand en nous jetant son chapeau à la tête.

Mais je passe généreusement sur toutes ces vétilles.

J'ai lu les quatre-vingt-dix premiers vers tout haut et de suite, sans m'arrêter, écoutant bien le son et la sensation : cela me paraît un fort beau morceau, autrement pensé et autrement peignant que *the introduction to Charles the fifth* [1] ; quoique ce soit d'une extrême clarté, chaque vers fait venir une foule de pensées implicites, comme la lunette de Tracy : peut-être trop, car chaque vers aussi fait désirer des développements. Le commencement est frappant de simplicité et de netteté, et de plus l'intérêt le plus vif arrive sur-le-champ.

Mais j'ai une peur terrible de la férule de MM. Lacretelle, Lemontey et compagnie ; ils pourraient

1. De ROBERTSON. Voir plus haut, p. 376 et suiv.

bien te disséquer (dans les journaux), et, en tronquant les citations, déguiser toutes tes beautés poétiques aux yeux d'un public trop facile à égarer. Il y a des choses qui sont de nature à déplaire vivement à ces petits littérateurs phrasiers qui, éloignés du beau soleil de Rome et des âpres brouillards de Londres, ne voient les plus belles choses qu'à la lueur des quinquets de Paris.

Tes apostrophes sont vives, elles ne sont pas piquantes, elles mordent : excellent pour nous et pour toi, mauvais pour la foule, cruel et dangereux pour ceux qui s'élèvent dans cette foule. Le style plus serré que tu as adopté avec raison et plein succès, rend encore plus mordants les vers dont il s'agit. Ces mêmes vers font aussi quelquefois littérairement parlant un effet désagréable, car, la teinte générale de la pièce n'étant pas comique, l'auteur semble sortir de son naturel ; ce qui offrira encore à nos messieurs l'occasion de dire que Dominique n'est plaisant que lorsqu'il attaque des choses saintes.

Lorsque Dominique veut déguiser sa pensée, on aperçoit sur-le-champ, et de la manière la plus pénétrante, une cruelle ironie. Étonnez-vous après cela de ce que tous nos historiographes, historiens pensionnés, écrivains politiques et écrivains de mœurs ont si bien châtré toutes leurs pensées, faits et observations que leurs ouvrages sont vides, vides tout pur [1].

1. *Sic.*

Le Bossu [1] n'a pas encore répondu à mes questions tendant à savoir si les journalistes ci-dessus cités seraient favorables à ce petit poème ; je les lui renouvelle, mais j'ai peur. Le *Congrès de Vienne* de M. de Pradt me rassurait un peu, mais les personnalités, les apostrophes, les leçons, les pensées déguisées et pourtant claires n'y sont pas.

Ajouter à cela que cet infâme bâtard de Dominique a fait faire sa copie sur du papier à effigie ; et quelle effigie ! ennemi comme il est du brigand qui nous a si longtemps opprimés, se peut-il qu'il n'ait pas été frappé d'horreur comme tout bon citoyen le sera. Il est vrai que c'est le copiste, car ces gens de rien sont amis de l'anarchie, mais cela suffit pour discréditer les idées libérales contenues dans ce poème vraiment remarquable par son enthousiasme pour la charte et pour le prince généreux qui l'a accordée aux vœux et aux lumières d'un siècle qu'il a si bien apprécié.

Je suis chargé d'ouvrages en ma qualité de grand critique. Le [2]... toujours goutteux à Londres m'envoie une longue introduction à son ouvrage historique sur les arts et métiers. Il est en admiration devant le bateau à vapeur. Il dit que tu possèdes cette introduction et que c'est à toi qu'il faut adresser mes remarques, ton Excellence devant, au grand détriment de ma vanité, prononcer en

1. L'imprimeur.
2. Coupure.

dernier ressort. Je vais donc la relire page à page et j'écrirai à [1].

P.-S. du 29 janvier [2].

Je viens de piocher ferme : j'ai accommodé du mieux que j'ai pu la lettre au *Const^el^* [3] en y ménageant les trois unités. Pour cela, j'ai supposé que... [4] lisait à Londres un dialogue des morts entre les Srs Hume et Rapin : j'ai mis dans la bouche de ce dernier la première page jusqu'à Lacretelle et Anquetil dont il est évident que Rapin ne pouvait parler. Cette lecture a donné au S^r^ [5].... l'imagination de la lettre entière de..... : il a bien fallu que [6]... y suppléât par là puisque le rédacteur n'a donné que quelques passages de cette lettre. Voici donc,

1. La suite manque.

2. Sur une autre feuille. Il s'agit, dans ce post-scriptum, de la polémique entre Beyle et Carpani, dont Beyle avait pillé les *Haydine.* Voir sur cette question CHUQUET, *Stendhal-Beyle*, 234-244 ; LUMBROSO, *Nuptiis Roussel-Larroumet* ; et STRYIENSKI, *Soirées du Stendhal-Club*, 3-12. Les rapports entre Carpani et Beyle auraient d'ailleurs besoin d'être plus complètement étudiés. Cette page y pourra servir.

3. *Constitutionnel.* La lettre en question ne parut que dans le journal du 26 septembre 1816. On la lira dans les *Soirées du Stendhal-Club*, 9, pour comprendre les allusions de Crozet.

4. Coupure au canif.

5. Coupure au canif.

6. Coupure au canif.

dit [1]...., ce qu'il m'a semblé m'entendre dire par M.... [2], et il continue.

Tout cela est mieux arrangé que je ne te le dis là.

Le Vicomte m'a fait l'amitié de me copier l'article : il est assez plaisant pour que je le suppose de toi, mais au moins il fallait faire la réponse de manière à être insérée sur–le–champ. Ce qui me confirme dans mon idée, c'est que tu dis qu'il menace de poursuivre [3]... dans tous les journaux du monde, et il n'est pas question de cela dans l'article.

Cependant, je crois qu'il existe un.... [4] ; il serait plaisant que vous vous rencontrassiez à M... [5]. Le bon Bossu ne me répond pas. La police de C [6]... sera peut–être allée lui conter l'histoire, et le dit sieur Bossu, me prenant pour l'auteur, ayant la clef de toutes nos cacheries, et plein d'un superbe mépris pour moi, ne veut peut-être pas de mon *H* [7].

1. Coupure. Il semblerait qu'ici et dans la coupure précédente les premières et dernières lettres soient B....t, Bombet (?), pseudonyme de Stendhal dans ses *Vies de Haydn, Mozart et Métastase.*
2. Coupure.
3. Coupure.
4. Coupure ; on devine C ....i (Carpani ?).
5. Coupure ; sans doute *Milan.*
6. Coupure ; sans doute *Carpani.* Pour aider à la compréhension du texte, je proposerais de remplir les dix coupures de cette lettre par les noms suivants, dan cet ordre : Bombet — Bombet — Carpani — Bombet — Bombet — Carpani — Bombet — Carpani — Milan — Carpani.
7. *Histoire de la Peinture.*

Adieu ; comme je suis en train, je vais arranger l'article et l'envoyer au *Journal de Paris* ou à l'*Aristarque.*

Je suis retenu par un gros rhume, mais je serai à Cularo [1] le 15 février, bien sûr.

BEYLE A CROZET [2]

TO MR. SEYSSINS

Mon cher Seyssins,

En dépeçant les volumes, renvoie-moi tout ce qui est pour l'Appendice. Corrige ces pièces. Dis-moi si la note des copies de la *Cène* sera trop longue. Je reverrai le tout, y joindrai la note sur le commerce, et te le renverrai. Fais cet envoi par la diligence. Les nerfs me tourmentent trop ici, pour revoir cet appendice.

12 juin 1816.

Le second volume commence avec le livre IV comme celui-ci. Cela sera peut-être corrigé par l'expérience. Il faut voir si 100 pages de ce manuscrit rendent 71 pages imprimées. Les volumes doivent être de 340 à 380 pages.

1. Grenoble.

2. Bibl. de Gren., R 5896, t. I. — Beyle devait être alors à Grenoble.

Si les 3 ou 4 gravures de Landon te semblent mériter la peine d'être annoncées sans l'être [1], mets :

HISTOIRE
DE LA
PEINTURE
EN ITALIE
ornée de gravures
au trait.

Je tiens beaucoup à la dédicace. Presse M... [2] pour faire annoncer l'*H.* aussitôt qu'il s'occupera de l'impression de la première feuille, ainsi qu'il le promet dans sa lettre. M. Smith pourra dire à qui il faut donner des exemplaires *in Eng.* [3].

Une chose fera un mauvais effet si elle n'est pas soignée, ce sont les titres au haut des pages. Le compositeur peut supprimer ceux qui par le serrement se trouveraient au-dessus de rien. Mais il ne faut pas les imprimer sans vérifier s'ils se rapportent à la matière. Change ceux de ces titres qui te sembleront ridicules. Je les mets parce que cela intéresse à l'ouverture du livre. D'ailleurs souvent le titre donne une idée, non exprimée dans le texte.

L'*Introduction* a toujours les mêmes titres ; à gauche :

1. L'*Histoire de la Peinture* fut publiée sans gravures.
2. Illisible.
3. En Angleterre.

Histoire de la Peinture ;

à droite :

Introduction.

Fais-moi le plaisir de traduire en anglais la note de la page 733. Ce sera une note originale de Sir M. E.

Propose à M. Landon de faire graver au trait les quatre profils des tempéraments dans Lavater. Prendre l'édition in-folio. Cette gravure est frappante, et soulage l'attention dans l'endroit le plus sec. Cela fera quatre gravures :

La Cène à 15 fr.: mille font	150
Sainte Anne	150
Mansuetus [1]	150
Les quatre Temp[éraments]	150
	600

Si tu as quelqu'un, consulte sur ces prix de Landon, qui sont, ce me semble, un peu élevés.

2 vol. à 370 pages font 740 pages, $\frac{740}{16} = 46\ 1/4$

$46\ 1/4 \times 59 = 2729 + 600$ de Landon $= 3329$ fr.

Achille a 2.600, et je suppléerai au reste. M. Rayn. pourra fournir deux ou trois cents francs pour les [2]...

1. Le *Jupiter Mansuetus.*
2. Un mot illisible.

Prier M. Didot d'annoncer ces deux volumes sous le nom de : première livraison ornée de gravures de l'*Histoire de la Peinture en Italie.*

Il faut les vendre le plus cher possible, par exemple, à cause des gravures, 14 francs les deux volumes, ce qui donnerait 12 francs net pour M. de Barett.

Je te prierais de soigner la partie des annonces. Moyennant finance, faire annoncer dans les journaux de la Belgique, dans le journal de Lauzanne. Tout cela coûtera six sous par ligne, mais il faut que M. Didot écrive ; sur la foi de son nom, les journalistes annonceront. La dépense étant de 3.500 francs, il faut 300 exemplaires vendus pour couvrir le fils du bâtard [1].

Le goût des arts étant dans le sang des Belges, il faut qu'ils jugent l'ouvrage en même temps que Paris. Envoyer 300 exemplaires à Bruxelles avant de mettre en vente à Paris.

Je n'ai pu trouver à la bibliothèque le *Corpus historicum medii aevi*, Georgio Eccardo, Lipsik, in-folio. Le second volume ou le premier de cet ouvrage, à la page ou colonne 2.800, donne le singulier écrit de Burchard qui doit être mis en latin et en note dans l'*Introduction.* Je pars le 18 [2] et t'envoie cela vers le 30 juin.

1. Le bâtard est le père de Beyle.
2. Pour Milan.

CROZET A BEYLE [1]

Troyes, le 27 août 1817.

... J'ai bien des choses essentielles à te dire sur notre ami Dominique.

Il est fou et sujet aux chimères plus qu'homme de France. Je suis intimement convaincu que *his book shall be* dénoncé. Il a voulu s'abuser là-dessus ; mais comme dans son voyage [2] fait pour *châtrer*, il a, au contraire, ajouté quelques.... [3], comme il s'est fait des ennemis nouveaux, puissants et sans conscience par la note à la fin de l'*Introduction* qui est d'une amertume impardonnable (quoique vraie), tandis que nous prétendions adoucir, adoucir...., il me paraît de toute impossibilité que notre ami ne soit pas appréhendé livre et corps. Je suis sûr qu'il le sent, aussi il n'a rien fait pour son ouvrage. Il s'en retournera, je suis sûr, avant que l'ouvrage soit annoncé [4]. ..... il a cru à la libéralité de la police. J'ai acheté dans les Cent jours une caricature ayant pour titre : *Le Gobe-mouche* ; c'est un homme qui ouvre une bouche immense, cent mouches voltigent autour, la première qu'il avale s'appelle *Police libérale* ; il y a loin de la suppres-

1. Bibl. de Grenoble, R 5896, carton noir.
2. A Grenoble.
3. Illisible.
4. Le bas de la page est coupé.

sion des D. annoncée par Dominique à celle du Constel et à la condamnation de Cte et Der. Ces Messieurs sont dans la boue, dit-il : certes oui, et ils le méritent bien, mais ils rendent de bons jugements qui sont fort bien exécutés. On craint les missions, ajoute-t-il, et il s'établit contrepoids entre les missions et le ministre ; c'est justement mettre son doigt entre l'arbre et l'écorce. Le nommé.... et le missionnaire J. n'ont qu'à s'arranger et le doigt de Dominique est coupé pour la solennité de l'alliance.

Dominique a envoyé son *opus* à des gens qui le dénonceront, et, au moment de mettre en vente, on le saisira. Comme cet aimable jeune homme a manqué d'ordre et que son voyage a été à peu près nul relativement à son *book*, il est probable que la moitié des lettres de Louis [1] sont restées chez Pierre, lequel ne se fera pas scrupule de les montrer. Louis ne craint pas la justice, mais il craint l'arbitraire des libéraux de Paris. Ceci mérite que tu y songes et que tu prêches de toutes tes forces ce chimérique endurci, qui, je le répète, sait tout cela mille fois mieux que moi, mais ne veut pas le savoir.... [La suite est coupée.]

1. Sans doute Louis Crozet, lui-même.

BEYLE A X [1]

Genève, le 6 avril 1819. [2]

Monsieur,

Chargé par mon père de distribuer 50 exemplaires de l'*Histoire de la Peinture* aux personnes les plus marquantes par leurs lumières et l'indépendance de leur caractère, je me hâte de vous faire parvenir cet ouvrage. L'auteur profitera des critiques pour corriger le manuscrit des trois derniers volumes qui conduisent l'*Histoire de la Peinture* jusqu'en 1819.

Il souhaite être jugé sans aucun ménagement ; il a trop d'orgueil pour désirer les égards qu'on emploie ordinairement envers la vanité des écrivains. Son vœu est que les journaux le critiquent avec toute la franchise et la sévérité possibles. Il croit que c'est en Italie que son ouvrage peut être jugé, mais malgré cette opinion il n'a pas flatté ses juges.

Daignez agréer, Monsieur le Baron, l'hommage de ma considération très distinguée,

AUBERTIN fils.

1. Bibl. de Grenoble, R 5896, t. I. Ceci n'est qu'un brouillon.

2. Beyle en réalité se trouve alors à Milan.

[Au verso, Stendhal écrivit, puis barra, ce complément :]

Ajouter aux étrangers : .... ses juges.

Dans le cas où vous aurez pu lire ces deux volumes, l'auteur verrait avec reconnaissance que vous leur procurassiez l'avantage d'être jugés par ceux de vos amis qui aiment les arts et la vérité. Sans doute un Italien qui traiterait ce sujet ferait beaucoup mieux, il apprécierait les Michel-Ange et les Corrège avec un cœur de la nature de ceux qu'ils ont voulu toucher.

L'auteur, toujours désireux de se procurer des critiques, vous prie de faire annoncer cette *Histoire* dans le journal qui paraît dans votre ville, si toutefois cette annonce, même dans les termes les moins approbatifs, ne blesse aucune convenance.

Comme il est très âgé, il est un peu pressé de publier les trois derniers volumes.

Daignez, etc. [1].

1. En marge : « Writen one to C. Chigi (?), 11 avril. »

BIBLIOGRAPHIE

I

MANUSCRITS DE STENDHAL

1° *Manuscrits de la bibliothèque de Grenoble.*

Ils sont classés et catalogués. Nous n'avons donc pas à en donner ici la liste. D'ailleurs leur classement n'est à peu près d'aucune utilité à qui les étudie. Les uns ont été reliés, sans qu'on ait tenu compte d'autre chose que du format pour réunir des papiers de tout âge et de tout contenu, et séparer souvent deux fragments d'une même rédaction. D'autres, à peu près aussi arbitrairement, sont rassemblés en quelques liasses. Si précise et particulière que puisse être votre recherche, vous devez feuilleter intégralement et page par page tous les registres et tous les dossiers.

C'est ainsi que les fragments de l'*Histoire de la Peinture* se trouvent dispersés, comme on l'a vu, dans toutes les parties de la collection.

2° *Manuscrit de la collection Chaper.*

Sur ce morceau de l'*Histoire de la Peinture*, voir l'Appendice.

3° *Collection Cheramy.*

Parmi d'autres manuscrits de Beyle, qui n'intéressent pas notre sujet, M. Cheramy possédait des fragments d'un journal écrit en Italie. Il nous a été donné de les feuilleter rapidement, non de les étudier.

4° *Collection Stryienski.*

Elle se compose de lettres, dessins, livres annotés, et documents divers. J'ai eu l'occasion d'y renvoyer dans ce travail.

5° *Livres annotés par Stendhal, appartenant à M. Blanchard de Farges.*

Parmi ces livres, dont les marges sont couvertes de notes manuscrites, se trouve un exemplaire de l'*Histoire de la Peinture en Italie.* Les *marginalia* en ont été publiés en deux articles, du *Correspondant* et du *Mercure de France*, déjà cités, et qui seront mentionnés dans la liste qui suit.

II

LIVRES DE STENDHAL [1]

ABBESSE DE CASTRO, Calmann-Lévy, 1897 [2], 1 vol. gr. in-18.

CORRESPONDANCE DE STENDHAL (1800-1842), publiée par *Ad. Paupe* et *P.-A. Cheramy*, Charles Bosse, 1908, 3 vol. in-8°.

HISTOIRE DE LA PEINTURE EN ITALIE.

1re édition : H. DE LA P. EN I., par *M. B. A. A.* [3], P. Didot aîné, 1817, 2 vol. in-8°.

1. Sauf pour l'*Histoire de la Peinture*, je n'indique que l'édition à laquelle renvoient mes références.

2. Je note, une fois pour toutes, que les éditions Calmann-Lévy, quelle que soit leur date, sont des réimpressions parfaitement conformes à la première édition Michel Lévy.

3. Quérard avait, à l'apparition du livre, d'abord traduit : M. « Bombet, ancien auditeur ». Quand le nom de l'auteur fut connu, il remplaça *Bombet* par *Beyle*. Son interprétation a été admise par C. Stryiensky, et reproduite par M. Paupe. Elle me paraît également la plus probable. Le 15 avril 1819, Beyle propose à Mareste (*Corr.*, II, 134) d'imprimer à la suite du titre : « Par M. Beyle, ex-auditeur au Conseil d'État » ; et, plus nettement encore, le 21 mars 1820 (*id.*, 176), il lui écrit : « Au lieu de par M. B. A. A., substituez par M. Beyle, ex-auditeur au Conseil d'État. »

Il faut noter pourtant que Beyle, en ce temps-là, prend sans

Le premier volume porte, généralement, la dédicace : « Au plus grand des souverains existants... » ; il est précédé de cette épigraphe : « Les Carrache s'éloignèrent de l'affectation qui était à la mode, et parurent froids, » qui, sur le second volume, fait place à celle-ci : « To the happy few. » [1]

2e édition [2] : H. DE LA P. EN I., par *M. de Stendhal.* Sautelet et Cie, 1825 [3], 2 vol. in-8°. Cette deuxième édition est fictive ; Beyle essaya de vendre le stock de la première, encore presque intact, en changeant seulement la page de titre et une note de la préface. Il reprendra le même procédé pour la 3e édition [4].

Au tome I, comme épigraphe, un texte de Monti :

Vedi tutta di guerre e di congiure...

Au tome II, même épigraphe.

A la longue note qui terminait l'introduction dans la

cesse le nom d'Aubertin, qui pourrait être représenté par l'une des initiales (*Corr.*, II, 53, 59, et surtout 74). C'est ainsi qu'il lui arrive de désigner l'auteur de son *Histoire de la Peinture* (cf. plus haut, p. 500), et c'est le nom d'Aubertin qui se retrouve sur l'exemplaire qui lui avait appartenu et qui fait maintenant partie de la collection de M. Blanchard de Farges (PAUPE, art. cit.). Mais *Aubertin* n'expliquerait qu'une lettre sur quatre

1. M. Paupe signale aussi une édition de 1817, où cette épigraphe est remplacée, comme dans les éditions suivantes, par le texte de Monti. Mais il doit se tromper (Voir *Corr.*, II, 177). Je rappelle que la bibliographie de l'*Histoire de la Peinture* se trouve aux pp. 20-22 de son *Histoire des œuvres de Stendhal* ; nous l'avons ici corrigée, et complétée.

2. Beyle la préparait dès 1820, à moins qu'il n'ait lancé, en ce temps-là, une édition, dont je n'ai trouvé ni vu signaler par personne aucun exemplaire.

3. M. Paupe n'indique à tort, comme seconde édition, que celle de 1831.

4. Romain Colomb a signalé le fait dans sa notice, mais il place à tort cette prétendue seconde édition en 1824.

première édition (note reprise dans l'édition Lévy), Stendhal en a substitué une autre, que j'ai citée.

3e édition : H. DE LA P. EN I., par *M. de Stendhal*, Alphonse Levavasseur, 1831, 2 vol. in-8o.

4e édition : H. DE LA P. EN I., par *de Stendhal* (Henry Beyle), Michel Lévy, 1854, 1 vol. gr. in-18 .

Épigraphe de la première édition : « Les Carrache... »

La dédicace : « A Sa Majesté Napoléon le Grand... » apparaît ici pour la première fois. Quant à tout le reste, cette édition reproduit fidèlement celle de 1817.

Il est inutile de noter les réimpressions postérieures de cette même édition. C'est à elle que j'ai renvoyé partout.

GALIGNANI'S MAGAZINE AND PARIS MONTHLY REVIEW, article sur l'*Histoire de la Peinture en Italie*, signé *S.*, et apparemment de Stendhal.

JOURNAL DE STENDHAL (*Henri Beyle*), 1801-1814, publié par *Casimir Stryienski et François de Nion*, Charpentier, 1888, un vol. in-16.

JOURNAL D'ITALIE, publié par *Paul Arbelet*, Calmann-Lévy 1911, un vol. gr. in-18.

MÉLANGES D'ART ET DE LITTÉRATURE, Michel Lévy, 1867, un vol. in-12.

PROMENADES DANS ROME, Calmann-Lévy, 1893, 2 vol. gr. in-18.

ROME, NAPLES ET FLORENCE, Calmann - Lévy, 1896, 1 vol. gr. in-18.

VIE DE HENRI BRULARD, publiée par *Casimir Stryienski*, Charpentier, 1890, 1 vol. in-16.

VIE DE ROSSINI, Calmann-Lévy, 1876, 1 vol. gr. in-18.

VIES DE HAYDN, DE MOZART ET DE MÉTASTASE, Calmann-Lévy, 1887, 1 vol. gr. in-18.

III

CRITIQUES DE STENDHAL

ANTOLOGIA, articles sur l'*Histoire de la Peinture*, mai et juillet 1823.

ARBELET, voir STRYIENSKI.

BARBIERA (Raffaello), *Figure e Figurine del secolo che muore*, Milano, Treves, 1899, 1 vol. in-16.

BIBLIOTECA ITALIANA, articles sur l'*Histoire de la Peinture*, avril, mai 1819.

BLANCHARD DE FARGES (A.), *Un peu de Stendhal inédit*, *Correspondant*, 25 sept. 1909.

BRISSON (Adolphe), Chronique théâtrale du *Temps*, 7 sept. 1908.

BURCKHARDT (Jacob), *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. par M. Schmitt, Paris, 1885, 2 vol. in-8°.

BUSSIÈRE (Auguste), *Henri Beyle* (de STENDHAL), *Revue des Deux-Mondes*, 15 janv. 1843.

CHUQUET (Arthur), *Stendhal-Beyle*, Plon-Nourrit et Cie, 1902, 1 vol. in-8°.

COLOMB (Romain), *Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle*, dans *Romans et Nouvelles*, Michel Lévy, 1854, 1 vol. gr. in-18.

Comment a vécu Stendhal [1], Villerelle, s. d., 1 vol. in-16.

1. L'ouvrage, publié sans nom d'auteur, est l'œuvre d'Auguste Cordier.

Cordier (Auguste), voir *Comment a vécu Stendhal.*

Cordier (Henri), *Stendhal et ses amis*, imprimé par Ch. Hérissey, Evreux, 1890, 1 vol. in-8°.

Crozet (Louis), article sur l'*Histoire de la Peinture en Italie*, dans le *Moniteur Universel* du 23 sept. 1817.

Débats, articles sur l'*Histoire de la Peinture en Italie*, 6 et 9 mars 1818 [1].

Edinburgh Review, article sur l'*Histoire de la Peinture en Italie*, oct. 1819.

Faguet (Émile), *Politiques et moralistes du* XIXe *siècle*, 3e série, Lecène et Oudin, 1903, 1 vol. in-12.

Gunnell (Doris), *Stendhal et l'Angleterre*, Paris, 1909, in-8°.

Lingay, auteur du feuilleton, non signé, sur l'*Histoire de la Peinture en Italie*, paru dans les *Débats* du 8 mars.

Lumbroso (Alberto), *Nuptiis Roussel-Larroumet*, imprimé par L. Franceschini et C., Florence, 1902, 1 vol. in-8°.

— *Stendhal e Napoleone*, Roma, Bocca, 1903, 1 vol. in-8°.

Marzocco du 30 avril 1911, article sur Stendhal, et fragments inédits.

Mengin (Urbain), *L'Italie des romantiques*, Paris, 1902, 1 vol. in-8°.

Panzacchi (E.), *De Stendhal-Enrico Beyle*, *Nuova Antologia*, 1er décembre 1885.

Paupe (Adolphe), *Histoire des œuvres de Stendhal*, Dujarric et Cie, 1904, 1 vol. in-16.

— *Stendhal et ses livres*, *Mercure de France*, 16 déc. 1909.

Rosenthal (Léon), *La peinture romantique*, Paris, 1900, 1 vol. in-4°.

Sainte-Beuve, *M. de Stendhal, ses œuvres complètes*, dans les *Causeries du lundi*, t. IX, 3e édition, Garnier, 1869, in-16.

1. Et non 1819, comme l'écrit par erreur M. Paupe (liv. cit., 22).

— STRYIENSKI (Casimir), *Soirées du Stendhal-Club*, *Mercure de France*, 1904, 1 vol. in-16.

— CASIMIR STRYIENSKI et PAUL ARBELET, *Soirées du Stendhal-Club*, 2e série, *Mercure de France*, 1908, 1 vol. in-16.

WYZEWA (T. DE), article sur le livre précité de R. Barbiera, dans le *Temps* des 29 juillet et 7 août 1899.

IV

OUVRAGES DIVERS

Agincourt, voir Seroux d'Agincourt.

Amoretti (Carlo), *Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano, 1804, 1 vol. in-8°.

Ancillon (Frédéric), *Tableau des révolutions du système politique de l'Europe depuis la fin du quinzième siècle*, Berlin, 1803-1805, 4 vol. in-8°.

Azara, voir Mengs.

Baldinucci (Filippo), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà*, con varie dissertazioni, note ed aggiunte di Giuseppe Piacenza, Turin, 1768-1770, 2 vol. in-4°.

Bianconi (Carlo), *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, 1787, 1 vol. in-12.

Biographie universelle (de Michaud), 1re éd., 1810-1828, 52 vol. in-8°, et divers suppléments.

Bossi (Giuseppe), *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri IV*, Milan, 1810, 1 vol. in-f°.

Bottari (Giovanni), *Lettere pittoriche, o sia Raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura*, publiées et annotées par G. Bottari, Rome, 1754 à 1773, 7 vol. in-4°. — Notes de l'édition de Vasari, Rome, 1760, 3 vol. in-4°.

De Brosses, *Lettres d'Italie*, Paris, 1858, 2 vol. in-12.

Cabanis (P. J. G.), *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, 1802, 2 vol. in-16.

Cellini (Benvenuto), *Vita*, Milano, 1806-1811, 3 vol. in-8°.

Cicognara (Leopoldo), *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone* per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt..., Venezia, 1813-1818, 3 vol. in-f°.

Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, 1758, 3 vol. in-8°.

Condivi (Ascanio), *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Pisa, (Niccolo Capurro), 1823, 1 vol. in-16.

— *V. di M.-A. B.*, avec notes de Gori et de Mariette, Florence, 1746, 1 vol. in-f°.

Dati (Carlo), *Vita de' pittori antichi*, Milano, 1806, 1 vol. in-8°.

Delacroix (Eugène), *Journal*, Paris, 1893-1895, 3 vol. in-8°.

Dubos (l'abbé), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 7e édition, Paris, Pissot, 1770, 3 vol. in-12.

Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1685 et 1688, 2 vol. in-4°.

Foscolo (Ugo), *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1883, 3 vol. in-16.

Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, 1811-1824, 9 vol. in-8°.

Gori, voir Condivi.

Guichardin, *Historia d'Italia*, Genève, 1636, 1 vol. in-4°.

Jay (L.-J.), *Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture...*, traduites par L.-J. Jay, Paris, 1817, 1 vol. in-8°.

Lalande (Joseph-Jérôme Le François de), *Voyage en Italie*, Paris, 1786, 9 vol. in-12.

Lanzi (l'abbé), *Histoire de la peinture en Italie, depuis la renaissance des beaux-arts, jusques vers la fin du dix-huitième siècle*, traduite par madame Armande Dieudé, Paris, 1824, 5 vol. in-16.

— *Storia pittorica della Italia...*, 5e éd., Florence, 1845, 6 vol. gr. in-8°.

LAVATER (Jean-Gaspard), *Essai sur la physiognomonie...*, La Haye, 1781-1787, 4 vol. gr. in-4°.

Lettere pittoriche..., voir BOTTARI.

MALLET (Paul-Henri), *Introduction à l'histoire du Dannemarc...*, Copenhague, 1755, 1 vol. in-4°.

MALVASIA, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, 2 vol. in-4°.

MARIETTE (Pierre), *Observations de M. Pierre Mariette sur la Vie de Michel-Ange écrite par le Condivi*, voir CONDIVI.

MENGS (Raphaël), *Œuvres*, traduites par Doray de Longrais, Ratisbonne, 1782, pet. in-8°.

— 1re édition, publiée par Jos.-Nic. d'Azara, Parme, Bodoni, 1780, 2 vol. in-4°.

MÜNTZ (Eug.), *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899, 1 vol. in-4°.

MURATORI (Lodov.-Ant.), *Annali d'Italia, dal principio dell'era volgare sino all'anno* 1749, Milano, 1744-1749, 12 vol. in-4°.

— *Rerum italicarum scriptores præcipui...*, Mediolani, 1723-1751, 29 vol. in-f°.

PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, 8 vol. in-8°.

PIACENZA, voir BALDINUCCI.

PIGNOTTI (Lorenzo), *Storia della Toscana sino al Principato, con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti*, Pisa, 1813-1814, 9 vol. in-8°.

PINEL, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie*, Paris, an IX, 1 vol. in-8°.

REYNOLDS (Josué), *Discours prononcés à l'Académie Royale de Peinture de Londres*, traduction, Paris, 1787, 2 vol. in-8°.

ROBERTSON (Will.), *Histoire du règne de l'empereur Charles-Quint*, trad. par Suard, Paris, 1771, 6 vol. in-12.

ROLLAND (Romain), *Vie de Michel-Ange*, Paris, 1908, 1 vol. in-16.

ROSCOE (William), *Vie de Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique*, traduit par François Thurot, Paris, an VIII, 2 vol in-8°.

— *La Vie et le Pontificat de Léon X*, traduit par P. F. Henry, Paris, 1808, 4 vol. in-8°.

ROVANI (Giuseppe), *Cento anni*, Milano, Aliprandi, 1898, 2 vol. in-16.

SÉAILLES (Gabriel), *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892, 1 vol. in-8°.

SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe, Paris, 1811-1823, 6 vol. gr. in-f°.

SISMONDI (J.-C.-L. Sismonde de), *Histoire des républiques italiennes du Moyen âge*, Zurich-Paris, 1807-1818, 16 vol. in-8°.

VARCHI (Benedetto), *Storia fiorentina*, Milano, 1803-1804, 5 vol. in-8°.

VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florence, 1822-1823, 13 vol. in-12.

— voir BOTTARI.

VASI, *Itinéraire de Rome ancienne et moderne*, Rome, 1806, 2 vol. in-12.

VENTURI (J.-B.), *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, an V, brochure.

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, tome XVII de l'édition de 1784 (Imprim. de la Société littéraire-typographique).

WINCKELMANN, *Histoire de l'Art*, traduction, Paris, 1802, 3 vol. in-4°.

— *Lettres familières de M. Winckelmann*, Yverdon, 1784, 3 vol. in-24.

INDEX
DES ŒUVRES ET DES HOMMES

C

D

E

F

G

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

V

TABLE

Achevé d'imprimer par BUSSIÈRE, imprimeur à Saint-Amand (Cher), le 31 août 1913.

